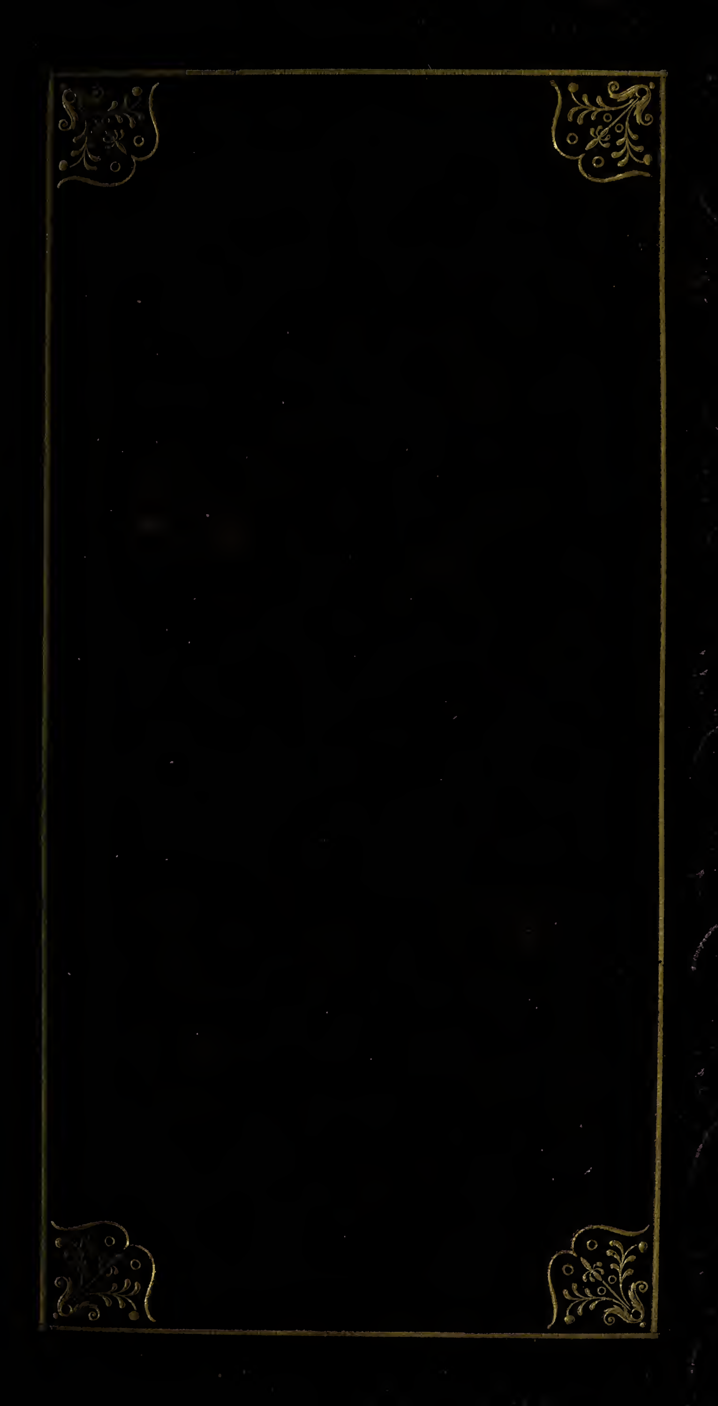



NOCTURNA VERSATE MANU VERSATE DIURNA
GUL. HEN. KEMPSON. B.A.
ædis Christi apud Oxonienses
Alumnus.


EX LIBRIS
Phyllis Hartnoll
O. C. Th.
Oxford
University Press
Amen House, E.C.4

COURS
DE
LITTÉRATURE DRAMATIQUE.

II.

COURS

DE

LITTÉRATURE DRAMATIQUE,

PAR A. W. SCHLEGEL.

Traduit de l'Allemand.

TOME SECOND.

A PARIS,

Chez J. J. PASCHOUD, Libraire, rue Mazarine n.° 22.

ET A GENÈVE,

Chez le même, Imprimeur-Libraire.

1814.

TABLE

Des Leçons contenues dans le second volume.

HUITIÈME LEÇON.

NEUVIÈME LEÇON.

DIXIÈME LEÇON.

ONZIÈME LEÇON.

DOUZIÈME LEÇON.

TREIZIÈME LEÇON.

Fin de la Table.

COURS
DE
LITTÉRATURE DRAMATIQUE.

SUITE DE LA PREMIÈRE PARTIE.

HUITIÈME LEÇON.

Théâtre des Romains. — Genres de pièces de théâtre indigènes à Rome, les fables Atellanes, les Mimes, la Comœdia togata. *— Changemens qu'éprouva la tragédie Grecque lorsqu'elle fut transportée à Rome. — Tragiques Romains de l'époque la plus ancienne et du siècle d'Auguste. — Idée de ce qu'eût été une tragédie d'origine véritablement Romaine. — Pour-*

quoi les Romains n'ont pas obtenu de grands succès dans l'art tragique. — Tragédies attribuées à Sénèque.

Après nous être occupés dans ces leçons à éclaircir plusieurs idées de théorie générale, nous nous sommes appliqués à faire connoître, avec quelque détail, le Théâtre grec, théâtre formé sans modèle et néanmoins réputé assez parfait pour servir d'exemple lui-même, et qui de toutes manières méritoit de fixer notre attention. Nous pourrons à présent parcourir avec plus de rapidité la littérature dramatique de la plupart des autres peuples, sans craindre qu'on nous accuse de ne pas proportionner l'étendue de notre travail à l'importance de son objet.

Et d'abord le Théâtre latin qui, sous tous les rapports, se lie immédiatement au Théâtre grec, n'offrira, pour ainsi dire, qu'une immense lacune à nos regards. Ce vide s'explique premièrement, par l'absence de génie dramatique qu'on ne peut s'empêcher de remarquer chez

les Romains, et ensuite par la perte que nous avons faite d'une grande partie de la littérature latine. Ce qui nous est resté de l'époque où elle a été véritablement classique se borne, dans le genre qui nous occupe, aux seuls ouvrages de Plaute et de Térence, auteurs dont j'ai déjà parlé à titre d'imitateurs des Grecs.

La poésie n'étoit pas en général à Rome une production spontanée; elle n'y fut cultivée avec soin, ainsi que tous les arts qui contribuent à l'agrément de la vie, qu'au moment où l'imitation des peuples vaincus entraînoit Rome vers sa ruine. La langue latine ne devint propre à l'expression poétique, qu'après avoir été modelée sur des formes métriques et grammaticales, qui lui étoient auparavant étrangères. Cette refonte dans le moule grec ne s'opéra pas sans de grandes difficultés. Le langage qu'on vouloit imiter commença par s'introduire de force dans l'ancien idiome, et il n'en résulta d'abord qu'un mélange grossier. Peu-à-peu le style des vers vint à s'adoucir, et lorsqu'on eut décidément rejeté les compositions de mots et les cons-

tructions de phrases, qui répugnoient trop manifestement au génie de la langue latine, et offensoient l'oreille des Romains, la poésie perdit enfin cette rudesse primitive dont Catulle nous laisse apercevoir les dernières traces, et qui n'étoit pas dénuée d'une grâce un peu sauvage. Ce fut pendant le siècle d'Auguste qu'on réussit à former un alliage heureux et intime des locutions nationales et de celles qu'on avoit empruntées; mais à peine l'équilibre désiré fut-il établi que les progrès s'arrêtèrent, et que l'on vit cesser tout développement ultérieur. L'expression poétique, malgré le vol en apparence plus hardi et plus assuré qu'on sut lui donner, à force d'art, retomba bientôt dans le cercle des formes reçues et ne put jamais en sortir : ainsi la langue de la poésie, entre l'époque de sa naissance et celle de sa mort, ne fleurit à Rome que pendant un bien court espace de tems, et l'esprit des fictions y éprouva un sort pareil à celui de la diction même.

Ce ne fut pas le besoin des plaisirs de l'imagination, ce ne fut pas le désir de consacrer

aux douces jouissances des beaux arts, les loisirs des fêtes religieuses, qui, chez les Romains, donna naissance aux spectacles; ils durent leur origine au découragement affreux qui s'empara des ames pendant une peste dévastatrice dont rien ne pouvoit arrêter les progrès. On ne connoissoit encore à Rome que les exercices du corps et les combats du cirque, lorsqu'on eut l'idée d'appaiser le courroux des Dieux par des jeux scéniques célébrés avec solennité. Les Histrions que, dans ce but, on fit venir d'Etrurie, n'étoient d'abord que de simples danseurs, et vraisemblablement, ils n'exécutoient pas même des scènes pantomimes, mais des espèces de tours de force où se déployoit l'agilité du corps. Les Romains empruntèrent leurs premières pièces parlées, les *Fables atellanes*, des Osques, anciens habitans de l'Italie. Ces farces grotesques nommées encore *Saturæ*, du mot *Satura*, (mélange,) et qui n'étoient d'abord que des scènes improvisées sans nœud dramatique, continuèrent long-tems à divertir le peuple. Ce ne fut qu'à l'époque de Livius Andronicus, plus de cinq cents ans après la fon-

dation de Rome, que l'on commença à représenter des pièces moins irrégulières, à l'imitation des Grecs. On traduisit alors en latin des tragédies, ainsi que des pièces du nouveau théâtre comique seulement, car la première comédie grecque n'étoit pas susceptible de passer d'une langue dans l'autre.

Ainsi les Romains durent aux Etrusques l'idée des spectacles, et aux Osques les scènes burlesques détachées. Et lorsque l'exemple des Grecs les fit parvenir à un plus haut degré de culture, ils montrèrent toujours un talent plus remarquable et plus original, pour la comédie que pour la tragédie. Il faut que les Romains et les Osques eussent une origine bien rapprochée, puisque l'idiome de ce dernier peuple, déjà hors d'usage et qui ne revivoit que dans les fables atellanes, étoit assez facilement compris à Rome, pour que ces petites pièces y fussent la source d'un grand amusement; elles y jouissoient même d'une telle faveur que de jeunes Romains de la classe noble, prenoient plaisir à représenter

entr'eux ces comédies aux jours de fêtes, et que les acteurs qui faisoient un métier de jouer les fables atellanes, ne furent pas, comme les autres comédiens, exclus honteusement de leur tribu ni du service militaire.

Les Romains avoient de plus des Mimes qui leur étoient particuliers. Le nom de ces petites pièces, qui n'est pas latin, pourroit faire croire qu'elles furent au commencement une copie des Mimes grecs, mais la forme en étoit très-différente ; il y régnoit une grande vérité relativement à l'imitation des mœurs locales et nationales, et le sujet n'en étoit point emprunté des pièces grecques.

Il est très-remarquable que les habitans de l'Italie n'aient jamais eu de véritable talent dramatique, tandis qu'ils ont toujours singulièrement réussi dans un genre de farces très-gaies, quoiqu'un peu vulgaires, où ils accompagnent de gestes bouffons, des discours et des chants improvisés : l'examen du théâtre régulier de l'Italie ancienne et moderne nous en prouvera la médiocrité. Quant aux succès

des Italiens dans la pantomime, ils n'ont pas besoin de preuves pour les tems actuels, et nous ne pourrions chercher à retrouver dans le passé les mêmes traits caractéristiques, sans remonter aux Saturnales, et sans nous écarter de notre objet.

L'esprit qui domine dans les dialogues de Pasquin et de Marforio, c'est-à-dire, une raillerie populaire, tout à la fois vive et mordante, sur les événemens publics, cet esprit, dis-je, se montroit déjà du tems des Empereurs, qui certainement ne favorisoient pas de semblables libertés. Mais ce qui nous importe le plus ici, c'est l'idée qu'on peut retrouver dans les pantomimes et dans les fables atellanes le premier germe de la *comédia dell'arte*, parade jouée impromptu, par des personnages masqués, et où les divers dialectes populaires, pareillement employés pour exciter la gaîté, offrent un trait de ressemblance très-frappant avec les fables atellanes. Arlequin et Polichinelle seroient sans doute bien étonnés d'apprendre qu'ils descendent en droite ligne des anciens Romains ou même des Osques, et cette souche

glorieuse leur inspireroit, sans doute, une burlesque fierté ; il est certain que l'on trouve sur les anciens vases grecs, parmi les masques grotesques, des costumes très-semblables aux leurs, de grands pantalons, par exemple, et une veste avec des manches, vêtemens aussi étrangers aux Grecs qu'aux Romains. Le nom de *Zanni* est encore aujourd'hui un des noms d'Arlequin, et *Sannio* étoit dans les farces latines, au rapport des anciens écrivains, un bouffon qui avoit la tête rasée et un habillement composé de pièces de diverses couleurs. On dit qu'on a retrouvé la figure de Polichinelle parfaitement ressemblante dans les peintures à fresque de Pompeia. Si donc il est vrai que ce personnage fut originaire d'Atella, il seroit toujours resté dans son ancienne patrie. L'on pourroit peut-être m'opposer que la tradition de ces rôles burlesques a dû se perdre, par l'interruption de toutes les représentations théâtrales pendant plusieurs siècles ; mais il seroit facile de répondre à cette objection, que les réjouissances annuelles du Carnaval, et les facéties du moyen âge, ont suffi pour en conserver le souvenir.

Les Mimes grecs, toujours écrits en prose, n'étoient point destinés à la scène. Les pièces latines, au contraire, constamment versifiées, soit qu'elles fussent improvisées sur le théâtre ou composées d'avance, n'avoient d'autre but que la représentation. Labérius et Cyrus se rendirent célèbres dans ce genre, vers les derniers tems de la république romaine. Labérius étoit Chevalier romain, et ne pouvoit se montrer sur la scène sans perdre ses priviléges; toutefois, Jules-César, alors Dictateur, le pria poliment, mais d'une manière qui n'admettoit pas de refus, de jouer en public les Mimes qu'il composoit. Labérius obéit, mais il se plaignit, amèrement de l'injustice qu'il éprouvoit, dans un prologue que nous conservons encore, et où le sentiment douloureux d'une juste fierté blessée, s'exprime avec force et avec noblesse. On ne comprend pas trop comment, dans cette disposition d'ame, il put se livrer à une joyeuse folie, ni comment le public Romain qui avoit sous les yeux un exemple aussi triste d'un avilissement forcé, put y trouver du plaisir. Quoiqu'il en soit, une soumission aussi imparfaite

déplut à César, qui tint à la vérité sa parole, en donnant une somme d'argent considérable à Labérius, et en lui rendant son anneau de Chevalier (sans pouvoir toutefois lui rendre son ancienne place dans l'opinion publique), mais qui se vengea des allusions contenues dans le prologue et dans la pièce même, en adjugeant le premier prix des Mimes à un esclave nommé Cyrus, disciple de Labérius lui-même *. Il nous est resté des Mimes de Cyrus plusieurs sentences, qui, pour le sens et pour le mérite de l'expression, peuvent être mises à côté de celles de Ménandre; quelques-unes s'élèvent au-dessus du ton de la comédie, même sérieuse, et paroissent de véritables maximes stoïques. Comment étoit-il possible d'arriver à une telle hauteur, en partant d'un genre aussi bas que celui de la farce? Comment ces passages, qui semblent ne devoir s'appliquer

* César qui n'avoit pu faire paroître un simple particulier sur le théâtre sans le déshonorer, et sans exciter l'indignation publique, ne prévoyoit pas, sans doute, qu'un de ses successeurs à l'empire du monde, s'exposeroit volontairement au même genre de flétrissure.

qu'au raffinement de mœurs dont la haute comédie nous offre l'image, étoient-ils à leur place dans des parades populaires? Tels qu'ils sont, ils doivent nous donner une idée très-avantageuse des Mimes en général. Horace parle, il est vrai, avec peu d'estime de ceux de Labérius, et il en blâme également le plan trop arbitraire et l'exécution trop négligée; mais le jugement de ce poëte satirique ne doit pas, à ce qu'il me semble, rester sans appel; car il attache, par des raisons assez évidentes, une bien plus grande importance à la correction et aux finesses du style, qu'à la verve originale et à la richesse d'invention. Le tems, qui a détruit toutes ces productions d'un genre d'esprit particulier aux Romains, nous livre, à cet égard, aux rapports confus des grammairiens, et aux conjectures hasardées des critiques modernes.

Les pièces comiques régulières des Romains appartenoient, en général, au genre de comédie nommée *palliata*, c'est-à-dire, exécutée en costume grec, et calquée sur les mœurs grecques. Telles sont la plupart des

pièces de Plaute et de Térence. Il y avoit cependant une autre comédie latine appelée *togata*, d'après les vêtemens en usage chez les Romains. Afranius étoit l'écrivain le plus célèbre dans ce dernier genre. Ce qui nous reste de ces pièces est si peu de chose, et les données sur ce sujet sont même en si petit nombre, que nous ne pouvons pas décider avec certitude si l'invention en étoit véritablement originale. Il paroîtroit plus vraisemblable, que les *Comoediæ togatæ* n'étoient que des pièces grecques refondues et adaptées aux mœurs des Romains, puisqu'Afranius vivoit à l'époque où la littérature latine n'avoit pas encore osé prendre un essor indépendant. Et cependant, il est très-difficile de comprendre que la comédie athénienne ait pu se prêter à des formes locales, qui lui étoient aussi étrangères. Les Romains avoient certainement une gaîté fort spirituelle, et du goût pour la plaisanterie dans la société intime; mais leur vie extérieure étoit soumise à une marche grave et sérieuse. La distinction des rangs étoit fort marquée à Rome, et quelques particuliers y possédoient des for-

tunes de princes. Les femmes romaines, beaucoup plus répandues dans le monde que les grecques, y jouoient un rôle bien autrement important. Une comédie d'origine purement romaine, et qui auroit introduit sur la scène un système de mœurs aussi différent de celui des Grecs, eût été, dans le tems, un phénomène littéraire très-remarquable, et nous feroit à présent connoître le peuple vainqueur de l'univers sous un aspect tout-à-fait nouveau. Mais les écrivains anciens parlent de la *Comœdia togata* avec trop d'indifférence, pour qu'on puisse supposer qu'elle méritât, sous aucun rapport, d'attirer l'attention. Quintilien dit, en propres termes, que c'est surtout dans la comédie que la littérature latine est boiteuse.

Relativement à la tragédie, nous remarquerons d'abord que, lorsqu'elle fut transportée à Rome, la nouvelle ordonnance théâtrale lui fit subir une altération considérable. Les siéges des plus illustres Romains, des Chevaliers et des Sénateurs, furent mis dans l'orchestre, ainsi le Chœur qui devoit

naturellement occuper cette place, se vit obligé de monter sur le théâtre, et il y donna lieu à tous les inconvéniens que nous avons allégués, en parlant de son introduction sur la scène moderne. On adopta, en outre, divers usages inconnus aux Grecs, et qui ne pouvoient pas être avantageux à l'effet théâtral. Dès les premières représentations de drâmes réguliers, Livius Andronicus, Grec de naissance, le premier poëte tragique ainsi que le premier acteur de Rome, sépara le chant d'avec la danse dans les Monodies, morceaux lyriques, chantés par une seule voix; il ne resta donc à l'acteur que la danse pantomime, et un enfant qui se tenoit à côté du joueur de flûte fut chargé de la partie du chant. Dans la tragédie grecque, au contraire, au tems de sa plus grande gloire, le chant, et les pas mesurés qui l'accompagnoient étoient tellement simples, qu'ils n'offroient pas à un même acteur de trop grandes difficultés. Mais les Romains préférèrent toujours un plus haut degré d'éclat dans les talens isolés, à l'unité harmonieuse de leur réunion. C'est de là que vint dans la

suite le goût de préférence qu'ils montrèrent pour la pantomime, art qui parvint pendant le siècle d'Auguste à un point de perfection extraordinaire. A en juger d'après les noms des acteurs les plus vantés dans ce genre, tels qu'un Pylade et un Bathylle, c'étoient des Grecs qui brilloient à Rome dans ce genre de langage muet. Les vers lyriques, destinés à expliquer le sujet des pantomimes étoient même composés dans la langue grecque. Une autre nouveauté, jusqu'alors sans exemple, fut introduite par le fameux Roscius, qui, ayant osé le premier se montrer sur la scène sans masque, servit vraisemblablement de modèle à un grand nombre d'imitateurs. Sans doute, les comédiens, en jouant à visage découvert, purent déployer avec plus d'avantage les brillantes ressources de leur art; et les Romains, à qui ce changement fut agréable, prouvèrent encore par là, qu'ils étoient plus capables de s'associer avec passion aux succès disproportionnés d'un artiste, que de jouir de l'impression pure et calme de l'ensemble d'un ouvrage poétique.

On peut distinguer deux époques différentes

dans la littérature tragique des Romains ; la première fut celle de Livius Andronicus, de Nævius, d'Ennius, et même de Pacuvius et d'Attius, deux poëtes un peu postérieurs à Plaute et à Térence ; la seconde fut l'époque fameuse du siecle d'Auguste. On ne vit, pendant la première, que des traducteurs plus ou moins fidèles des ouvrages Grecs, et, selon toute apparence, ils réussirent mieux dans le genre de la tragédie que dans celui de la comédie. L'élévation hardie des expressions tragiques paroît, il est vrai, un peu brusque, dans une langue qui n'est point encore assouplie, cependant les efforts du poëte ne sont pas toujours malheureux ; mais il eût fallu un degré de culture très-supérieur, et même un genre particulier d'esprit comique, pour saisir la grâce facile d'une conversation enjouée. Nous ne pouvons pas juger du mérite ni de l'exactitude de ces imitations, puisqu'il n'existe aucun fragment latin, pas même dans les ouvrages de Plaute et de Térence, dont nous possédions l'original grec. Le monologue du *Prométhée délivré*, traduit par Attius, n'est certainement pas indigne d'Eschyle, et

le mécanisme du vers y est peut-être plus soigné que chez les comiques latins *. Pacuvius et Attius perfectionnèrent ce premier style poétique, et leurs ouvrages, qui restèrent en possession du Théâtre jusqu'au-delà du tems de Cicéron, paroissent avoir eu beaucoup d'admirateurs; Horace, il est vrai, étend sur ces auteurs son mépris général pour les anciens poëtes, mais nous avons déjà vu qu'elle étoit la direction particulière de sa critique.

Les écrivains du siècle d'Auguste se piquèrent de plus d'originalité dans leur manière de se mesurer avec les Grecs, mais ils ne cultivèrent

---

* Dans quel rhythme étoit-il possible de traduire le chant des Chœurs grecs? Horace affirme que Pindare, dont le style lyrique a un si grand rapport avec celui de la tragédie, est impossible à imiter en latin. Vraisemblablement on ne s'étoit jamais engagé dans le labyrinthe des strophes des Chœurs, strophes inimitables dans la langue latine, et dont l'oreille des Romains n'auroit pu saisir l'harmonie. Les tragédies de Sénèque ne sortent jamais de l'anapeste que pour essayer, tout au plus, de s'élever aux vers saphyques ou choriambiques, dont la répétition monotone produit un effet très-désagréable.

pas avec un égal succès toutes les branches de la littérature. Ils avoient surtout la passion de s'essayer dans les compositions tragiques, et cette passion que l'Empereur lui-même paroît avoir partagée, rend assez vraisemblable l'opinion de ceux qui prétendent qu'Horace avoit composé son épître aux Pisons, dans le principal but de préserver ces jeunes gens de la contagion générale, et de les détourner d'une carrière où ils ne pouvoient sans doute espérer aucun succès. Un des meilleurs poëtes tragiques de ce tems fut le célèbre Asinius Pollion, que Pline dépeint comme un homme dont tous les sentimens étoient violens, et qui portoit jusques dans les arts étrangers à la poésie, le goût d'une expression énergique : ce fut lui qui fit enlever de Rhodes, pour le transporter à Rome, le groupe fameux du taureau Farnèse. Ce monument d'un génie sauvage et même outré dans son audace, ne ressemble pas mieux aux chefs-d'œuvres de la Sculpture grecque, que les tragédies de Pollion ne ressembloient peut-être aux pièces de Sophocle, et toutefois nous devons encore regretter la perte totale des ouvrages du poëte

latin, quoique le rôle important que jouoit Pollion dans les affaires publiques, ait pu faire illusion à ses contemporains en faveur de son mérite littéraire. Ovide s'est essayé dans le genre tragique, ainsi que dans presque tous les genres de poésie, et nous savons même qu'il a composé une *Médée*. La profusion de lieux communs passionnés qu'il s'est plu à répandre dans ses Héroïdes, doit faire présumer qu'il n'eût été qu'un Euripide exagéré. Cependant Quintilien assure qu'il a montré, dans cette tragédie, tout ce dont il eût été capable s'il avoit su se modérer, et mettre un frein à l'intempérance de son imagination.

Tous ces ouvrages du siècle d'Auguste ont péri. Il est difficile d'estimer au juste la valeur de la perte qu'on a faite; mais selon toute apparence elle n'est pas extrêmement grande. D'abord, les tragédies grecques avoient éprouvé à Rome le sort de toutes les productions naturelles transplantées dans un sol étranger. Le culte religieux des Romains se rapprochoit, il est vrai, à plusieurs égards de celui des Grecs; mais il n'étoit point aussi complétement le même qu'on le croit en général. La Mytho-

logie héroïque n'avoit été introduite à Rome que par les poëtes, et rien ne la rattachoit aux traditions populaires. Une tragédie d'origine romaine n'a jamais existé, on peut cependant, à travers la nuit des siècles, entrevoir confusément par la pensée ce qu'elle eût été, si le Génie national lui avoit donné la naissance. Bien différente de la tragédie grecque, dans son apparence extérieure comme dans sa signification cachée, elle auroit été l'expression des sentimens profondément religieux et patriotiques des premiers Romains. Toute poésie créatrice doit sortir du fond de l'ame ; l'esprit de la religion de Rome étoit dans l'origine d'une nature tout-à-fait particulière. Ce fut lorsque le culte eût cessé d'être animé par une vie intérieure, qu'on essaya d'en cacher le vide, par des ornemens empruntés aux nations étrangères. L'ancienne croyance des Romains et les usages qui s'y rapportoient, renfermoient un sens moral, sérieux, philosophique, divinatoire et symbolique qui n'existoit pas à un si haut degré dans la religion des Grecs, ou du moins dans cette partie de leur religion qui étoit enseignée hors de l'initiation aux mystères. Chez les Grecs, le culte se ployoit aux mobiles

désirs des artistes; chez les Romains il restoit immuable sous l'empire des prêtres. La tragédie grecque avoit montré l'homme libre, combattant contre la destinée; la tragédie romaine eût présenté à nos regards l'homme soumis à la Divinité, et subjugué jusques dans ses penchans les plus intimes, par cette puissance infinie qui sanctifie les ames, qui les enchaîne de ses liens *, et qui brille de toutes parts à travers le voile de l'univers. Mais la flamme sacrée de cet esprit vivifiant étoit depuis long-tems éteinte, lorsque le goût d'une poésie perfectionnée se réveilla chez les Romains. Les Patriciens qui, dans leur première institution, étoient un collége de prêtres Etrusques, ne se montroient plus que sous l'aspect d'hommes d'état ou de guerriers mondains, et ne conservoient leur ancien sacerdoce que comme une forme politique; leurs livres sibyllins, leur Vedam, étoient devenus incompréhensibles pour eux, tant à cause des caractères vieillis de l'écriture, que parce qu'il n'en avoient plus la clef, et que la haute science

* C'est là ce qu'exprime le mot latin *religio*.

étoit oubliée. Si l'on veut se faire une idée de ce qu'auroit été la tradition héroïque des Romains, et du coloris particulier dont elle eût été susceptible, au cas où leur génie poétique se fut plus tôt développé, on en retrouvera quelques traces dans Virgile, dans Properce et dans Ovide, poëtes qui traitent déjà ces sujets comme appartenant à l'antiquité.

De plus, malgré tout le désir qu'avoient les Romains d'adopter l'ensemble de la culture morale de la Grèce, ils manquèrent toujours de la douce humanité qu'on a pu remarquer, dès les tems d'Homère, dans l'histoire, les arts et la poésie de cette heureuse contrée. Les Romains n'abandonnèrent cette vertu rigide, qui, semblable à Curtius lui-même, enfouissoit toutes les affections personnelles dans le sein de la patrie, que pour se précipiter, avec une effrayante rapidité, dans une corruption de mœurs et une rapacité également sans exemple ; jamais ils n'ont démenti leur origine, jamais ils n'ont cessé de prouver que leur fondateur n'avoit pas été nourri par le sein d'une mère, mais par une

louve dévorante. Ils furent le Génie tragique de l'univers ; ils donnèrent à la terre le spectacle épouvantable de Rois enchaînés ou languissans dans les cachots, et ils se montrèrent sous la forme de la nécessité de fer aux yeux des peuples abattus. Dévastateurs du monde entier, ils languirent solitaires au milieu du désert qu'ils avoient fait, et le trophée qu'ils voulurent élever avec les ruines de l'univers, ne fut que le tombeau de leur vertu et de leur gloire. Ils ne connurent jamais l'art heureux d'exciter par des accens habilement ménagés les plus douces émotions de l'ame, ni de parcourir d'une main légère les cordes harmonieuses du sentiment; ils franchirent toujours les degrés intermédiaires, et touchèrent aux dernières bornes dans la tragédie, comme ils l'avoient fait dans l'héroïsme stoïque et dans la fureur effrénée de toutes les voluptés. Il ne leur étoit resté de leur antique grandeur que la puissance de braver la destinée, lorsqu'il falloit enfin échanger contre la douleur et la mort, les jouissances d'une vie désordonnée, et, en marquant les héros de leurs fictions tragiques de ce sceau particulier de leur magnanimité primitive, ils

se plurent à étaler encore avec un orgueil fastueux, le mépris qu'ils avoient pour l'existence.

Ajoutons en outre, que dans le siècle où la littérature fut cultivée chez les Romains avec le plus de succès, ce peuple, avide de spectacles jusqu'à la rage, ne fut jamais un public propre à donner le ton aux poëtes dramatiques, ou à juger leurs ouvrages. Dans les marches triomphales, dans les jeux des gladiateurs et dans les combats d'animaux, toute la pompe de l'univers, toutes les raretés des zônes étrangères, étoient prodiguées aux yeux des spectateurs; on les rassasioit à la fois de magnificence et de sang. Que pouvoient sur des nerfs de cette trempe les douces émotions de la poésie tragique? Les chefs les plus puissans mettoient leur orgueil à faire parade, en un seul jour, de l'immense butin des guerres civiles ou étrangères, sur des théâtres que le peuple détruisoit à l'instant. Ce que Pline raconte du luxe d'architecture du théâtre de Scaurus approche de l'incroyable. Lorsque le peuple, blasé sur la somptuosité, ne put être surpris que de la nouveauté des inventions mécaniques, il y eut un citoyen romain qui,

à l'occasion des fêtes funéraires en l'honneur de son père, fit construire deux théâtres demi-circulaires, placés dos à dos et tellement mobiles qu'ils purent, après les représentations dramatiques, être tournés sur un seul pivot avec tous les spectateurs assis, et former en se réunissant un cirque fermé, où l'on donna des jeux de gladiateurs. Le plaisir des yeux absorboit en entier celui des oreilles. Des danseurs de corde et des éléphans blancs l'emportoient sur toutes les pièces de théâtre. Horace dit qu'on battoit des mains à l'aspect de la robe de pourpre brodée d'un comédien, et que la foule immense des spectateurs étoit si peu tranquille, que son murmure ressembloit à celui de la mer agitée, ou au bruit d'une montagne couverte de forêts pendant la tempête.

Nous aurions tort néanmoins de juger du talent tragique qu'ont pu montrer les Romains, pendant l'époque brillante de leur littérature, par les seuls ouvrages que nous possédions, c'est-à-dire, par le recueil des tragédies qui passent pour être de Sénèque. Il me paroît fort douteux que ces pièces soient authentiques; peut-être les a-t-on attribuées à Sénèque parce

qu'il paroît lui-même dans celle qui est intitulée *Octavia*; mais cela même auroit plutôt dû prouver qu'il n'en étoit pas l'auteur. Quoiqu'il en soit, les érudits ne sont point d'accord à cet égard. Les uns prétendent que ces tragédies ont été composées en partie par Sénèque le philosophe et en partie par son père le rhéteur, d'autres soutiennent qu'elles sont d'un poëte, différent de tous deux, qui portoit le même nom. On s'accorde, en général, à dire qu'elles ne sont ni de la même main, ni de la même époque. On pourroit les considérer comme des productions beaucoup plus modernes, données pour antiques, si Quintilien ne citoit pas un vers de la *Médée* de Sénèque,* qui se trouve en effet dans la tragédie que nous possédons. Celle-là du moins, est donc bien certainement ancienne, et cependant elle n'est pas très-supérieure aux

* Dans cette pièce, Médée égorge ses enfans sous les yeux des spectateurs quoique Horace eût déjà blâmé les poëtes qui mettoient de pareilles horreurs sur la scène. C'est dans cet excès d'exagératien, inconnue aux Grecs, que les tragiques Romains cherchoient l'effet et la nouveauté.

autres. On trouve encore dans Lucain, poëte contemporain de Néron, un style également boursouflé, et cette même extravagance gigantesque qui est la charge de la grandeur. Pendant ces tems affreux, où Rome fut opprimée par une suite de tyrans sanguinaires, la situation violente des esprits fit éclore des productions monstrueuses dans tous les genres, et en particulier dans la poésie et l'éloquence, phénomène qu'on a pu souvent observer à de semblables époques de l'histoire. Sous le gouvernement doux et sage de Titus et de Vespasien, les Romains revinrent à un goût plus épuré.

Mais quelle que soit la date assignée à ces tragédies, elles sont dépourvues de tout intérêt dramatique, comme de toute vérité dans la peinture des caractères et des situations; elles révoltent par une foule d'inconvenances, elles sont écrites d'un style froid et enflé, où les lieux communs tragiques sont débités à perte d'haleine, où tout est phrase et prétention: il y a de l'esprit et surtout de la subtilité, il y a aussi quelque chose qui ressemble à de

l'imagination ; mais on n'y découvre le talent que dans l'abus du talent même. Elles n'imitent la tragédie grecque que par la forme extérieure et par le choix des sujets mythologiques, et si elles paroissent s'élever au-dessus de leur modèle, c'est comme une hyperbole creuse surpasse l'expression de la vérité. Les auteurs de ces pièces ont trouvé le secret d'être diffus avec un laconisme épigrammatique, voisin de l'obscurité. Les personnages qu'ils introduisent sur la scène ne sont ni des modèles imaginaires, ni des hommes véritables ; ce sont des marionnettes collossales, mises en mouvement tantôt par le fil d'un héroïsme hors de nature, tantôt par celui d'une passion tout aussi artificielle, qui ne se doute d'aucune borne, et ne recule devant aucun attentat.

J'aurois pu passer entiérement sous silence les tragédies de Sénèque, dans cette histoire de l'art dramatique, où je ne dois m'attacher à faire connoître que les productions originales, ou du moins très-distinguées ; mais un préjugé aveugle pour tout ce qui vient de l'antiquité, a érigé ces tragédies en modèles dignes d'être

imités, et c'est ce qui m'oblige à en parler. Elles ont été plus tôt et plus généralement connues que les tragédies grecques. Non-seulement des érudits privés de goût en ont jugé favorablement, et les ont même préférées aux modèles grecs, mais de véritables poëtes en ont fait l'objet de leurs études. L'influence qu'elles ont eue sur les idées de Corneille est évidente; Racine lui-même a daigné emprunter, dans sa *Phèdre*, plusieurs morceaux de celle de Sénéque, et entr'autres la scène presque entière de la déclaration d'amour. On peut trouver la citation détaillée des passages que le poëte françois a imités du poëte latin, dans l'estimable ouvrage de Brumoy *.

---

* Le traducteur a divisé en deux la leçon sur l'histoire dramatique de l'Italie, afin de séparer le Théâtre ancien d'avec le Théâtre moderne.

NEUVIÈME LEÇON.

Poëtes dramatiques italiens. — Pastorales du Tasse et de Guarini. — Remarques sur le peu de progrès qu'ont fait les Italiens dans le genre de la tragédie. — Métastase et Alfiéri. — Ce qu'étoient ces deux poëtes. — Comédies de l'Arioste, de Machiavel, de l'Aretin, de Porta. — Comédies à masques improvisées. — Goldoni. — Gozzi. — Etat actuel du théâtre italien.

Nous laissons ici l'antiquité classique pour nous occuper de la littérature dramatique des modernes. On peut mettre en doute, relativement à l'ordre dans lequel on doit traiter ce sujet, s'il vaut mieux parcourir successivement les productions de chaque peuple en particulier, ou passer d'un théâtre à un autre, à mesure qu'on observe les traces d'une influence

étrangère dans les idées qui y ont dominé. L'Italie, la première, a élevé un théâtre, et après avoir donné le ton à la France, elle a fini par le recevoir d'elle à son tour. Les pièces espagnoles ont servi, plus encore peut-être que les italiennes, à perfectionner la Scène françoise, et Voltaire s'est rapproché des formes adoptées chez les Anglois, lorsqu'il a cherché à étendre la sphère de la tragédie; mais les modèles de l'antiquité avoient déjà fixé d'une manière trop irrévocable les idées et le goût de ses compatriotes, pour qu'il fut encore possible de leur faire admettre un nouveau système. Le Théâtre espagnol et le Théâtre anglois n'ont presque rien emprunté à celui des autres nations, et sont même restés indépendans l'un de l'autre. Ils ont exercé une action puissante au-dehors, et n'ont point eux-mêmes obéi à des impulsions extérieures; leur histoire doit donc être traitée à part, et, pour éviter la confusion, nous séparerons de même l'histoire dramatique de chacun des autres peuples, en faisant remarquer à mesure les influences étrangères qui les ont dirigés tour à tour. Nous verrons ainsi, que le principe de l'imitation des anciens

est celui qui domine chez les Italiens et chez les François, tandis que l'esprit romantique, ou du moins une complète originalité, règne chez les Anglois et chez les Espagnols.

J'ai déjà montré comment la religion chrétienne avoit aboli les spectacles excessivement dégénérés des Grecs et des Romains, avant même que la conquête du monde civilisé, par les barbares du Nord, eût mis fin à toutes les jouissances des beaux arts. Le Génie dramatique n'avoit point encore été ranimé par l'étude des grands modèles de l'antiquité, lorsqu'il sortit du long assoupissement où il avoit été plongé pendant le moyen âge, et donna de nouveau quelques signes de vie, dans les pièces qu'on nommoit alors des moralités ou des mystères. Les Italiens, les premiers, avoient conçu le désir d'imiter les anciens dans tous les genres de poésie, et ils cherchèrent aussi à relever le Théâtre antique. On nomme ordinairement la *Sophonisbe* du Trissin, qui parut au commencement du seizième siècle, comme la plus ancienne des tragédies régulières. Cette pièce ne m'est pas connue, mais je sais que l'auteur

étoit un froid érudit ; et comme les savans mêmes qui recommandent le plus l'imitation des modèles classiques, donnent cet ouvrage pour le triste fruit d'un travail pénible, nous pouvons nous en tenir à leur jugement. Il est cependant très-remarquable que le Trissin, qui s'est piqué d'observer les formes antiques jusqu'à introduire le Chœur dans sa pièce, ait osé tirer la tragédie du domaine de la Mythologie pour la transporter dans celui de l'Histoire.

Les pastorales du Tasse et celles du Guarini méritent de faire époque un demi-siècle plus tard. La composition n'en est pas véritablement tragique ; mais elle est noble et même idéale, et la poésie des chœurs est d'une grande beauté. Il est vrai que les chœurs ne paroissent pas sur la scène, et ne se rallient point à l'action ; ce sont des voix lyriques et harmonieuses qui semblent retentir dans les airs. Ces pastorales étoient certainement destinées au théâtre ; on peut croire qu'elles ont été représentées à Turin et à Ferrare avec beaucoup de magnificence, et que tous les accessoires en étoient agréables et de bon goût. Toutefois elles n'en

donnent pas moins l'idée de l'enfance de l'art. Quoiqu'il y ait une intrigue générale et un dénouement, l'action reste souvent stationnaire dans les scènes isolées, ce qui prouve que les spectateurs, peu accoutumés aux plaisirs animés du théâtre, se contentoient encore du déployement tranquille d'une belle poésie, et ne connoissoient pas cette agitation et cette impatience, que la rapidité du mouvement dramatique peut seule appaiser.

Le *Pastor fido* surtout est une production inimitable, inspirée par l'esprit romantique, puisque c'est un amour exalté qui l'anime; elle porte dans sa forme l'empreinte noble et simple de l'antiquité, et les jeux agréables d'une imagination poétique n'y sont que l'expression voilée du sentiment le plus pur et le plus élevé. Il n'a été accordé à aucun poëte, autant qu'à Guarini, de réunir les qualités distinctives des anciens et des modernes. Il montre une connoissance intime de l'essence de la tragédie grecque, en faisant de la Destinée l'ame de sa fiction, et en donnant un coloris idéal à ses principaux caractères. Il est vrai qu'ayant

introduit dans sa pièce des êtres grotesques, il a été obligé de lui donner le nom de tragi-comédie, mais les caricatures qui s'y présentent, n'ont de vulgaire que leurs sentimens, et leurs mœurs extérieures ne sont point en contraste avec le reste du tableau. C'est ainsi que les personnages subalternes de la tragédie ancienne, tels que les esclaves et les messagers, participoient à la dignité générale de la composition. Le *Pastor fido*, de Guarini, est donc un phénomène extrêmement intéressant dans l'histoire de la poésie, mais il est resté sans suite relativement à l'art dramatique, et l'on devoit en quelque manière s'y attendre.

Je reviens à la tragédie proprement dite des Italiens. A la suite de Sophonisbe et de quelques autres pièces contemporaines, que Calsabigi appelle les premiers bégayemens de l'Italie, on a coutume de citer une multitude de pièces des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, dont aucune ne s'est acquis une véritable réputation, ou du moins ne l'a conservée. Il est aisé d'observer que les auteurs ont eu la prétention de se conformer aux règles d'Aris-

tote, et cependant, Calsabigi, critique italien, entièrement attaché au système françois, trace le portrait suivant de ces productions avortées : « Des plans mal conçus, em-
» brouillés, invraisemblables ; un vicieux
» enchaînement de scènes, des personnages
» inutiles, des actions doubles, des caractères
» forcés, des pensées gigantesques ou puériles,
» des vers foibles, des phrases rudes, une
» poésie aussi dénuée d'harmonie que de na-
» turel, le tout surchargé de descriptions ou
» de comparaisons mal amenées, de réflexions
» oiseuses sur la philosophie ou sur la poli-
» tique, de lieux communs d'amour, et de
» fades galanteries qui se répètent dans toutes
» les scènes. Quant à la force tragique, au
» choc des passions, aux catastrophes frap-
» pantes, il n'en n'existe pas la moindre
» trace. »

Il est impossible de nous arrêter à déblayer tout ce fatras dramatique, et nous en venons directement à la *Mérope* de Maffey.

Cette tragédie, qui parut au commencement

du dix-huitième siècle, fit d'abord grand bruit en Italie, et s'est acquis ensuite beaucoup de célébrité au dehors, lorsque Voltaire, jaloux de surpasser Maffey, composa aussi une *Mérope*. Le dessein des deux poëtes étoit de retrouver dans le sujet, fourni par Hyginus, le grand effet tragique d'une pièce d'Euripide que nous ne possédons plus. Voltaire, sous le voile de la louange, rabaisse en rival la *Mérope* de Maffey. Lessing, dans sa Dramaturgie, prononce en juge éclairé un arrêt impartial. En accordant à cette pièce le mérite de la simplicité et de la pureté de goût, il y voit l'ouvrage d'un homme versé dans l'étude de l'antiquité, mais non doué par la nature d'un talent dramatique, que l'art auroit ensuite perfectionné. La grande réputation dont cette pièce a joui dans le tems, nous fait assez comprendre ce qu'étoient, avant qu'elle eût paru, les tragédies italiennes.

Depuis lors Métastase et Alfiéri se sont avancés sur la scène, l'un vers le milieu du dix huitième siècle, et l'autre environ trente ans après. Je range dans la classe qui nous

occupe actuellement les drames lyriques du premier de ces auteurs, parce que Métastase a la prétention d'exciter des émotions sérieuses, qu'il vise à l'idéal, et qu'il a observé en partie les formes qu'on a voulu prescrire à la tragédie régulière. Le but qu'il se propose est bien différent de celui d'Alfiéri; et cependant ces poëtes ont tous les deux, sans s'en apercevoir, été gouvernés par les mêmes opinions. L'un et l'autre, il est vrai, ont également déclaré qu'ils n'appartenoient point à l'école françoise; ils ont même assuré que, pour ne pas porter atteinte à leur propre originalité, ils avoient soigneusement évité de connoître les chefs-d'œuvre du Théâtre françois; mais cette prudence est déjà d'un mauvais augure. Un poëte, qui a le sentiment intime de la manière énergique et bien déterminée dont il a saisi son sujet, peut étudier sans crainte les ouvrages de ses prédécesseurs; il y gagnera du côté de l'art, et n'en marquera pas moins ses productions de son sceau caractéristique. Mais quant à Métastase et Alfiéri, s'il est vrai que les tragédies françoises leur soient demeurées inconnues, ou qu'ils ne les aient lues qu'après avoir composé leurs

ouvrages, il faut qu'une influence imperceptible, répandue dans l'atmosphère littéraire, les ait modifiés à leur insçu. Cette commune direction dans les idées de deux hommes doués de talens bien dissemblables, s'explique par diverses causes, et d'abord par la grande autorité que les poëtes dramatiques du siècle de Louis XIV avoient acquise, dans toute l'Europe, aux yeux des littérateurs et des gens du monde, ensuite par les efforts qu'ont fait plusieurs poëtes étrangers pour donner la coupe françoise à leurs pièces de théâtre, et enfin par la tendance générale des esprits vers cette critique négative, c'est-à-dire attachée à relever les fautes, qu'on peut appeler la critique françoise. Le même air de famille se reconnoît chez les deux auteurs italiens; mais il est plus frappant chez Alfiéri à cause de l'élément harmonique qui domine dans la poésie de Métastase. Il se retrouve dans une absence complète d'esprit romantique, dans une certaine gêne d'imagination, dans les formes modernes et mal caractérisées, données également à la Mythologie et à l'Histoire, et enfin dans cette prétendue pureté tragique qui dégénère souvent en uniformité. Alfiéri

a toujours observé les unités de lieu et de tems, et si Métastase n'a observé que l'unité de tems, c'est que les changemens de scène sont de première nécessité à l'opéra. Alfiéri n'accorde rien au plaisir des yeux, il cherche à conformer ses plans à la simplicité antique la plus sévère; Métastase, dans la riche variété de ses intrigues, a voulu se rapprocher des modèles espagnols, et il a en particulier emprunté plusieurs idées de Calderon *; cependant, l'unité idéale des anciens est restée absolument étrangère au premier de ces auteurs, tandis que l'autre n'a pas mieux su tirer de l'union des élémens opposés, cette harmonie inattendue, qui fait le charme particulier du genre romantique.

Apostolo Zeno, avant Métastase, avoit déjà épuré, ou plutôt dépouillé l'opéra, car ces deux expressions sont souvent synonymes chez les Aristarques modernes. Il voulut jeter ses pièces dans le moule tragique, et

* C'est ce qu'affirme expressément le savant Espagnol Arteaga, dans son ouvrage italien sur l'histoire de l'Opéra.

même dans le moule françois, et il laissa, par cela même, si peu de place au développement musical, qu'il se vit chassé du théâtre de l'opéra, par son rival Métastase, qui connoissoit bien mieux le goût de ses compatriotes. Un art prend, en général, une fausse direction lorsqu'il exécute, avec désavantage et en sacrifiant le mérite qui lui est propre, ce qu'un art différent peut accomplir avec plus de perfection et de facilité. Il faut attribuer ces efforts déplacés à une idée stérile de régularité, idée qu'on a voulu établir une fois pour toutes, au lieu de reconnoître l'esprit et les lois particulières de chaque genre de poésie.

La réputation de Métastase a obscurci celle de Zeno, parce qu'en se proposant le même but, il eut un talent bien plus flexible et sut mieux se ployer aux convenances du musicien. Une pureté parfaite dans la diction, une grâce et une élégance soutenues, ont fait regarder Métastase, par ses compatriotes, comme un auteur classique, et pour ainsi dire comme le Racine de l'Italie. Il a surtout une douceur

ravissante dans ses vers destinés au chant. Peut-être jamais aucun poëte n'a-t-il possédé au même degré le don de rassembler dans un étroit espace les traits les plus touchans d'une situation pathétique. Les monologues lyriques à la fin des scènes, sont l'expression harmonieuse, à la fois la plus concise et la plus juste, d'une disposition de l'ame. Il faut cependant convenir que Métastase ne peint les passions que sous des couleurs très-générales, il ne donne aux sentimens du cœur rien qui appartienne au caractère individuel, ni à la contemplation universelle. Aussi ses pièces ne sont-elles pas bien fortement conçues, et la poésie se contente d'imprimer un mouvement léger et facile à l'action, en laissant à la musique le soin des développemens brillans et variés. Métastase est complétement un poëte musical; mais, pour s'en tenir à cette comparaison, il ne possède que la partie mélodieuse et chantante de la poésie, sans jamais en faire vibrer les cordes graves, et sans connoître les effets profonds et mystérieux de l'harmonie. Cette musique douce et agréable devient même bientôt assez uniforme; quand on a lu quel-

ques-unes des pièces de ce poëte, on les connoît toutes, et l'on s'aperçoit bientôt que la composition générale manque de physionomie. Il ne faut cependant pas être trop sévère, les héros de Métastase sont galans, il est vrai; les héroïnes poussent la délicatesse jusqu'à la mignardise; mais peut-être n'a-t-on blâmé cette poésie efféminée que parce qu'on ne songeoit pas à la nature de l'opéra. Il me semble qu'on ne peut reprocher à ce poëte que d'avoir été chercher des sujets, dont la nature grave et sévère contraste trop fortement avec tout ce badinage gracieux; si Métastase ne s'étoit pas attaqué à de grands noms historiques, s'il avoit eu plus souvent recours à la Mythologie ou à des fictions purement fantastiques, s'il avoit toujours fait un choix aussi heureux que lorsqu'il a composé son *Achille à Scyros*, pièce où le genre héroïque se trouve naturellement mêlé avec le genre pastoral, cette galanterie, ce madrigal universel se seroient accordés avec les figures de ses tableaux, on auroit même permis au poëte, si du moins on s'entend sur ce que doit être un opéra, de laisser un jeu encore plus libre à son ima-

gination; ce sont les prétentions à la tragédie qui ont tout gâté. Les forces de Métastase ne pouvoient atteindre jusques là, et la flatteuse séduction de ses maximes amoureuses est absolument incompatible avec l'énergie de l'expression. J'ai entendu affirmer à un célèbre poëte italien que ses compatriotes étoient touchés jusqu'aux larmes de la poésie de Métastase; il n'y a rien à répondre à ce témoignage, si ce n'est que c'est là un fâcheux symptôme de la constitution morale d'un peuple. Il n'est pas douteux que la mollesse voluptueuse dans les sentimens, ne soit précisément ce qui a rendu Métastase le poëte favori de ses contemporains. Il a des vers dont la dignité et la concision énergique, s'élèvent tout à fait au niveau de la tragédie, et cependant on y démêle je ne sais quel air de bravade qui fait penser aux tours de force, et à la voix claire et flexible d'un chanteur italien.

La fortune étonnante qu'ont faite les pièces de Métastase dans toute l'Europe, et surtout chez les Princes, est due encore, jusqu'à un certain point, à ce qu'il étoit le poëte en titre

de la Cour. Son emploi, qu'il exerçoit du fond de l'ame, lui fit adopter un genre de composition dont on peut retrouver quelques traces chez tous les auteurs dramatiques qui se sont placés dans les mêmes circonstances. De l'éclat à la surface sans aucune profondeur, des sentimens et des pensées communes, revêtues du langage poétique le plus choisi; les ménagemens de la politesse par tout, dans la manière de traiter les passions, les malheurs et les crimes; une scrupuleuse observation des convenances, et une moralité en paroles, tandis que l'ensemble d'une pièce respire la volupté. Telles sont les qualités qui ont fait réussir dans le grand monde les miniatures tragiques de Métastase. La pompe des sentimens généreux n'y est pas épargnée, tandis que des crimes atroces y sont liés à des intrigues du tissu le plus léger. Les amantes offensées y préparent des vengeances terribles, qu'elles confient quelquefois à des amans méprisés. On y voit presque toujours un scélérat de profession, occupé à ourdir des trames perfides; mais ce rôle odieux ne sert qu'à faire briller la clémence d'un Roi magnanime, qui

termine la pièce en pardonnant. Cette facilité avec laquelle des traîtres abominables rentrent en faveur, seroit assurément très-choquante, si, dans cette lanterne magique d'événemens terribles, il y avoit réellement du sérieux. Mais la coupe empoisonnée est toujours détournée à propos, les poignards tombent des mains homicides, ou leur sont arrachés; il y a constamment dans les cachots une issue souterraine, et le Héros menacé se trouve tout-à-coup hors de danger. La crainte du ridicule, cette conscience des poëtes qui écrivent pour le beau monde, est très-évidente chez Métastase. Toute hardiesse qui n'est pas dans les formes reçues est soigneusement évitée dans ses pièces. Il n'y a pas de merveilleux, parce qu'un public, esprit fort, ne veut point admettre de prodiges, même sur la scène bigarrée de l'opéra. Cependant cette timidité n'a pas toujours garanti Métastase de ce qu'il redoutoit le plus. Sans parler de l'emploi immodéré des « *a parté* », qui devient souvent risible, tous les amoureux en seconde ligne appartiennent de droit à la parodie. On y peut reconnoître un auteur Sigisbé, qui connoît à fond toutes les gradations de cet

état, les souffrances et le bonheur dont il est susceptible. L'amant favorisé est en contraste avec l'amant dédaigné, celui-ci du moins ose se plaindre; mais, sur les derniers degrés de cette échelle, se trouve un malheureux soupirant qui, dans toute la pièce, ne se hasarde pas à prononcer le moindre mot d'amour, et représente fidèlement ce qu'on appelle en Italie, *il patito*, l'amant souffert. Ce rôle trouve aussi son pendant dans les rôles de femmes, et la chasse amoureuse se croise dans tous les sens.

Il n'y a qu'un petit nombre d'opéras de Métastase, qui se soient soutenus sur le théâtre, parce qu'un nouveau genre de musique a exigé une autre distribution dans les paroles. Les pièces de ce poëte offrent rarement des morceaux en chœur, et les ariettes, presque toujours chantées par une seule voix, signalent, en général, le départ d'un personnage. Il semble que les passions après avoir fait entendre leur murmure, comme un léger gazouillement dans le récitatif, s'élèvent jusqu'au chant éclatant du rossignol dans

l'ariette. Le chanteur, fier de son triomphe quitte alors la scène couvert de gloire, et laisse les spectateurs à leur étonnement. On veut à présent qu'il y ait un plus grand nombre de duos et de morceaux d'ensemble, et que les actes se terminent par de bruyantes finales en chœur. Ce seroit un problême véritablement très-difficile pour le poëte d'opéra, que d'essayer de ramener à une harmonie commune les voix discordantes de passions opposées, sans faire disparoître en même-tems leurs différens caractères; mais le poëte et le musicien s'occupent ordinairement fort peu de cette question, et ils en abandonnent la solution au hasard.

Alfiéri avoit trop de fierté et d'audace pour vouloir gagner les suffrages par de lâches séductions. Il étoit profondément révolté de la mollesse indolente de ses compatriotes et de la corruption générale de son siècle. L'indignation, en développant les forces de son ame, lui fit déployer une rare énergie, des principes stoïques, et le porta à tracer des peintures effrayantes des crimes du despotisme. Son inspiration est plutôt politique et morale

que poétique, et l'on doit louer ses tragédies en qualité d'actions bien plus qu'en qualité d'ouvrages. Son dédain pour la route qu'avoit suivie Métastase le jeta dans un autre extrême, et l'on peut observer entre ces deux poëtes, le genre de contraste symétrique qu'offrent les caricatures opposées. Si la Muse de Métastase est une Nymphe voluptueuse, celle d'Alfiéri est une fière Amazonne, ou une Spartiate endurcie. Il aspiroit à devenir le Caton du théâtre, mais en cela il oublioit, sans doute, que le poëte tragique peut bien être un Stoïcien, mais que la tragédie elle-même ne doit pas être stoïque, si elle est destinée à émouvoir et à toucher. Le style rude et morcelé d'Alfiéri est tellement dépourvu d'expressions figurées, qu'on diroit que ses personnages sont tout-à-fait privés d'imagination. Il vouloit retremper sa langue maternelle, et il n'a fait que la priver de son charme, en lui donnant de la roideur et de la dureté. Non-seulement, il n'a pas le sentiment de l'harmonie, mais il manque d'oreille au point de déchirer notre organe, par les dissonances les plus insupportables. Sans doute la tragédie, au moyen des nobles sentimens qu'elle inspire, doit élever notre ame au-

dessus de la puissance des sens, mais il ne faut pas qu'elle cherche à dépouiller la vie de ses séductions mêmes les plus dangereuses, et c'est en nous montrant tous les périls qui menacent la vertu, qu'elle relève la majesté de la vertu même. Quand on lit les tragédies d'Alfiéri, on se croit transporté dans un monde plus sombre et d'un aspect plus repoussant. Une fiction où les événemens journaliers paroissent excessivement tristes, et où les catastrophes inaccoutumées ont quelque chose de terrible, ressemble à un climat qui réuniroit les brouillards épais des hivers du Nord, avec les orages enflammés de la zone torride.

On auroit tort de s'imaginer qu'Alfiéri ait mis plus de finesse et de profondeur que Métastase, dans son imitation des caractères; il présente la nature humaine sous une face différente, mais tout aussi uniforme. Ses personnages semblent esquissés d'après de simples abstractions, et il met du blanc et du noir durement à côté l'un de l'autre. Les méchans montrent, dans ses pièces, leur scélératesse à

découvert, assurément nous ne pourrions guère les reconnoître à ce trait dans la vie ; mais en quoi Alfiéri est véritablement sans excuse, c'est qu'il ne rend point aimables ses personnages vertueux. Quand on lui voit dépouiller sa fiction de toute grâce séduisante et même des simples ornemens du langage, on croiroit qu'il le fait avec une sévérité réfléchie, pour aller plus directement à son but moral ; mais sans doute la nature avoit refusé ses dons les plus flatteurs à cet esprit caustique. Ignoroit-il que le poëte n'exerce de pouvoir sur les ames que par les enchantemens de son art ?

Les tragédies d'Alfiéri n'offrent aucun rapport avec les modèles classiques de l'antiquité, que ce poëte n'a même connus que vers la fin de sa carrière dramatique ; et si on les rapproche des pièces françoises avec lesquelles il semble qu'on doive les classer, elles ne paroîtront pas avec plus d'avantage. Le plan en est peut-être plus simple, et le dialogue plus naturel. On fait encore un grand mérite à Alfiéri d'avoir su se passer de con-

fidens, et c'est en cela surtout qu'on trouve qu'il a perfectionné le système françois; peut-être ne pouvoit-il pas mieux souffrir les Chambellans et les Dames d'honneur sur la scène que dans la réalité. Mais quelque importance qu'on attache à une pareille innovation, il faut convenir que les ouvrages d'Alfiéri n'ont point cet éclat et cet agrément de style, ces nuances délicates, ces préparations habiles, cette ordonnance savante et cet intérêt gradué qui distinguent les meilleures pièces de la Scène Françoise. Que l'on compare, par exemple, *Britannicus* de Racine avec *Octavie* d'Alfiéri. L'idée de ces deux pièces est également due à Tacite, mais quel est celui des deux poëtes qui a le mieux compris cet historien fameux par sa profonde pénétration? Racine a prouvé qu'il connoissoit le mauvais côté des mœurs des cours, et qu'il avoit surtout étudié l'esprit de Rome sous les Empereurs. Si Alfiéri, en revanche, ne disoit pas que son *Octavie* est fille de Tacite, on auroit plutôt imaginé qu'elle tiroit son origine du prétendu Sénéque. Il y peint le Tyran avec les mêmes couleurs

qu'emploient les écoliers dans leurs exercices oratoires. Peut-on reconnoître dans ce Néron, toujours menaçant et furieux, le monstre qui sembloit, à ce que dit Tacite, avoir été formé par la nature pour cacher sa haine sous le voile des caresses? Peut-on y reconnoître cet efféminé plein de vanité et de caprices, qui fut d'abord cruel parce qu'il étoit lâche, et ensuite parce que des inclinations sanguinaires se reveillèrent dans son sein? Dans sa *conjuration des Pazzi*, Alfiéri n'a pas saisi l'esprit de Machiavel d'une manière plus habile ou plus poétique. Cette pièce et d'autres encore, telles que *Philippe* et *Don Garcias*, qu'il a tirées de l'Histoire moderne, n'ont rien qui caractérise un siècle ou un peuple en particulier, et il n'a pas su peindre même les Italiens. Apparemment, les idées qu'il s'étoit faites du style tragique s'opposoient à toute détermination précise du costume local. D'un autre côté, les grands sujets de la tragédie grecque, tels que ceux de l'Orestie, perdent entre les mains d'Alfiéri toute leur pompe héroïque, et prennent une teinte moderne et presque bourgeoise. Ce qu'il a su le mieux dépeindre, c'est la vie

publique des Romains, et la pièce de *Virginie*, surtout, gagne prodigieusement à ce que l'action se passe dans le Forum, et en grande partie sous les yeux du peuple. D'ailleurs, si ce poëte observe l'unité de lieu, c'est qu'il place la scène d'une manière si peu apparente et si indécise, qu'on la croit dans quelque réduit obscur, qui n'est fréquenté que par des conjurés. Il recherche tellement la simplicité qu'il prive les Rois et les Héros de toute leur suite brillante, et qu'ils paroissent vivre dans un monde dépeuplé. Cette solitude du théâtre est surtout très-frappante dans la tragédie de *Saül*, où le Roi est censé se trouver entre deux armées au moment d'un combat décisif. Cette pièce se distingue cependant d'une manière très-avantageuse par le coloris oriental qui y règne, et par l'essor véritablement lyrique que prend la poésie, dans la peinture de l'égarement de Saül. *Myrrha* est un sujet excessivement révoltant, qu'on ne pouvoit sans témérité essayer de mettre sur la scène. L'Espagnol Artéaga a critiqué cette pièce et celle de *Philippe* avec une sévérité très-judicieuse.

J'ajouterai quelques remarques sur les successeurs d'Alfiéri, lorsque je jetterai un coup-d'œil sur l'état actuel du théâtre en Italie. Je reviens à présent sur mes pas, pour tracer une courte esquisse de l'histoire de la comédie italienne.

Elle n'offrit d'abord qu'une servile imitation des anciens, et les auteurs après s'être long-tems contentés de transporter dans leur langue les pièces de Plaute et de Térence, sans égards aux différences des usages et des mœurs, se livrèrent aux écarts les plus bizarres de leur imagination. On possède des pièces que l'Arioste a composées en prose, et Machiavel en vers blancs nommés *Sdruccioli*. De tels hommes ne pouvoient rien produire de tout-à-fait indigne d'eux, et cependant l'Arioste adopta si aveuglément les idées des anciens, qu'il ne put tracer aucune peinture de mœurs qui eût de la vérité et de la vie. Machiavel n'a commis cette même faute que lorsqu'il a voulu copier Plaute, dans sa pièce de *Clizia*. Sa *Mandragole*, et une autre comédie sans nom, font bien connoître les mœurs de Florence,

et même beaucoup trop fidèlement. Un mari simple et trompé, un moine corrupteur, y jouent les principaux rôles. Des situations, semblables à celles qu'offrent les contes de Boccace, y sont très-clairement exposées dans un dialogue vif et hardi, mais d'ailleurs ce sont à peine des pièces de théâtre, et l'intrigue grossièrement ourdie ne produit aucun effet dramatique. On pourroit donner quelques éloges à ces comédies en qualité de Mimes, c'est-à-dire, d'imitations spirituelles de la vie commune et des idiomes populaires. Elles ressemblent encore à ces mêmes pièces latines, par le mauvais ton qui y règne. Il est vrai qu'à cette époque la licence du langage étoit extrême en Italie. Les comédies de Pierre Arétin la portent au dernier degré. Il sembloit que les intrigues d'amour illégitimes dussent fonder les intrigues de la comédie, et que l'esprit de libertinage fut le génie comique.

Avant ce tems, et dès le commencement du seizième siècle, on fit une tentative unique dans son genre, pour revêtir un petit roman sérieux de la forme dramatique et des or-

nemens de la poésie. Ce drame, la *Virginia* d'Accolti, devoit tenir le milieu entre la comédie et la tragédie ; je n'ai pas pu me le procurer; mais, d'après le compte même qu'en rend Bouterweck *, cet auteur me paroît le critiquer fort injustement. Il doit ressembler beaucoup aux pièces du Théâtre Espagnol, avant qu'il se fût perfectionné, et l'on y trouve aussi des stances d'une mesure régulière **. Les essais pour introduire en Italie le drame romantique, sont toujours restés sans succès, de même que tous les efforts qu'on a faits en Espagne pour refondre les pièces de théâtre d'après les règles

* Histoire de la poésie et de l'éloquence, T. I, p. 334 et suivantes.

** Le plan de ce drame, tel que le décrit Bouterweck, est exactement le même que celui de la pièce de Shakespear « *Tout est bien qui finit bien.* » Il ne pouvoit donc en aucune manière être soumis aux unités de tems et de lieux. Il paroît que Shakespear sera maltraité dans cette histoire.

des anciens et, plus tard, d'après celles des François. Les goûts opposés des deux nations étoient trop fortement prononcés, pour qu'on put leur faire prendre une nouvelle direction.

Il existe une comédie du Tasse, qu'on pourroit appeler un roman diffus en forme de dialogue. On y voit entassées, dans l'étroit espace de cinq actes, une foule d'aventures extraordinaires que rien n'amène et que rien n'explique ; ces incidens placés sans préparation, les uns à côté des autres, donnent à l'ensemble une couleur dure et tranchée, véritablement insupportable. Des entreprises condamnables sont présentées le plus simplement possible; un événement quelconque en détourne les suites, et c'est là ce qui doit nous divertir. Il est difficile d'imaginer que l'auteur de cette pièce soit ce même Tasse, dont les sentimens à la fois délicats et chevaleresques, s'expriment avec tant de charme dans la Jérusalem délivrée, et l'on a mis en doute que cet ouvrage fut véritablement de lui. On y trouve cependant une grande ri-

chesse d'invention, si l'on peut appeler ainsi une accumulation d'aventures, tellement entremêlées qu'il est très-difficile d'en suivre le fil.

Une multitude de comédies italiennes de la même époque ont une intrigue également embrouillée, qui se développe avec encore moins d'ordre et de suite, et elles paroissent sur tout destinées à égayer par leur mauvais ton. Les pièces de Giambatisto Porta, méritent pourtant d'être distinguées parmi celles de cette classe ; il est vrai que les plans en sont, comme tous les autres, des imitations de Plaute et de Térence, ou des contes mis en dialogues, mais on trouve dans les scènes d'amour, que l'auteur se plait à ramener souvent, l'expression d'une sensibilité délicate qui se fait jour à travers la rudesse accoutumée de l'ancienne comédie italienne, et forme, avec le fond du sujet, un contraste piquant et singulier.

Dans le dix-septième siècle, et lorsque le Théâtre Espagnol brilloit de son plus grand

éclat, les Italiens en empruntèrent plusieurs pièces, mais ils les défigurèrent presque toujours. La partie sérieuse et régulière de l'Art dramatique fut d'autant plus négligée en Italie, que les gens du monde se prirent de passion pour l'opéra, et le peuple pour les parades à masques improvisées. Ce dernier genre, il est vrai, n'est pas sans intérêt pour l'observateur, parce que les traits les plus marquans du caractère national, et toutes les différences de langage et de costume, y sont saisies avec une sagacité et une gaîté extraordinaires. Le retour des mêmes rôles n'empêche pas qu'il n'y ait une grande variété d'intrigues, et c'est ainsi que, dans le jeu d'échecs, un petit nombre de pièces dont chacune a sa marche déterminée, donne lieu à une infinité de combinaisons. Cependant l'usage de l'improvisation peut facilement introduire sur la scène une vulgarité insipide. Cet inconvénient doit exister, même en Italie, où la verve comique, la vivacité d'imagination, et une certaine grâce dans la bouffonnerie sont des dons presque universels.

Goldoni, qui parut dans le milieu du siècle

passé, réussit à épurer la comédie italienne, et il obtint même de si grands succès, qu'il se vit presque exclusivement en possession de la scène. On ne peut lui refuser une grande intelligence du théâtre, mais il n'a point cette profondeur dans l'art de caractériser, ni cette richesse d'invention, qui seules peuvent maintenir la grande réputation d'un auteur. Ses peintures de mœurs ont de la vérité, mais elles ne sortent point de la région des habitudes journalières, et il prend toujours la vie à la superficie. Comme il y a peu de mouvement progressif dans ses pièces, et qu'ellos tournent sans cesse autour du même point, elles nous laissent dans un état de langueur et d'ennui qui paroît être celui de la société qu'elles représentent. Goldoni a presque supprimé les rôles à masques, et il ne remplace leur effet comique par aucun moyen de gaîté qui lui soit propre. Il n'a conservé qu'Arlequin, Brighelle et Pantalon, et encore en les affadissant beaucoup, et en leur donnant peu de part à l'action. D'ailleurs il reproduit sans cesse les mêmes caractères, et prétend si peu les donner pour nouveaux, qu'il les fait re-

paroître sous les mêmes noms. Sa *Béatrix* et sa *Rosaura*, par exemple, sont toujours la jeune fille gaie, et la jeune fille sensible; il n'y cherche point d'autre distinction.

L'admiration universelle qu'excita Goldoni fit tomber les comédies à masques; cependant comme il y avoit alors à Venise une troupe d'acteurs du plus grand talent dans ce genre, Gozzi voulut la soutenir. Cet auteur donna la forme dramatique à de véritables contes de Fées, et il y fit marcher de front une partie sérieuse et poétique avec une partie grotesque, où tous les rôles à masques avoient leur plein développement : ce sont des pièces à l'effet, s'il en fut jamais. Les plans en sont d'une extrême hardiesse, l'invention est plutôt originale que romantique, et cependant ce sont les seules compositions dramatiques en Italie, où règnent les sentimens d'honneur et d'amour. L'exécution peu soignée de ces comédies leur donne l'air d'une ébauche grossière, mais cette ébauche est pleine d'imagination; les traits en sont fermes et vigoureux, toutes les couleurs bien décidées, et les objets qu'elle

représente deviennent si frappans, que le peuple y prend un plaisir prodigieux ; aussi Gozzi disoit-il que ses compatriotes aimoient les situations robustes. Après que cet auteur eut en quelque sorte épuisé les contes orientaux, il se mit à refaire des pièces espagnoles, et celles de Calderon en particulier; mais il fut beaucoup moins heureux dans ces nouvelles tentatives. Son pinceau dur et grossier ne pouvoit rendre le coloris frais et transparent d'une poésie éthérée, il en fit disparoître les touches légères et les nuances délicates; ses lourds personnages grotesques donnoient quelque chose de pesant et d'appuyé à sa fiction, tandis que l'enjouement du *Gracioso* (le bouffon espagnol) a beaucoup plus de délicatesse. Dans les premières pièces de Gozzi, en revanche, le merveilleux de la féerie faisoit un contraste piquant avec le merveilleux de la nature humaine, c'est-à-dire, avec la bizarre folie des différens caractères, si fortement signalée par la mascarade. Enfin cette imitation capricieuse de la vie, soit qu'elle en montrât le côté risible ou le côté sérieux, dépassoit la réalité dans tous les sens.

Gozzi avoit trouvé une mine bien plus riche qu'il ne le croyoit lui-même, et il ne sentit peut-être pas tout ce que renfermoient ses propres inventions. Ses masques burlesques représentoient cette partie prosaïque de la nature humaine qui tourne en ridicule la partie poétique, et ils étoient la personnification de l'ironie. Je développerai ce que j'entends par ironie, lorsque je chercherai à justifier le mélange de la gaîté et du sérieux dans le drame romantique; il me suffira de dire ici que l'ironie est l'aveu plus ou moins prononcé de l'excessive prépondérance accordée, dans une composition littéraire, à la sensibilité, ou à l'imagination, aveu qui, entremêlé avec la composition même, tend à y rétablir l'équilibre*. Les Italiens n'ont pas vu tout le parti

* Comme cette phrase a paru obscure, même dans le texte allemand, le traducteur a jugé nécessaire de développer la pensée qu'elle exprime. Un drame poétique est maintenu dans un juste équilibre, lorsqu'il a exercé les diverses facultés du poëte et qu'il tend à mettre en jeu les mêmes facultés dans l'ame

qu'on pouvoit tirer de ce double aspect de la vie, et ils n'ont jamais cherché à réunir comme l'a fait Gozzi, mais avec des nuances plus fines, les prestiges magiques de la poésie avec le charme plus naturel de l'enjouement. Malgré la distance immense qui séparoit ce génie inculte des grands maîtres dans le genre romantique, on auroit dû comprendre qu'il avoit, ainsi qu'eux, saisi une disposition fondamentale de la nature humaine, et lui trouver un successeur qui perfectionnât ses rudes canevas. Mais les Italiens n'ont envisagé ses ouvrages que comme les productions extravagantes

---

du spectateur. Lors donc que de certains rôles ont une teinte d'exaltation très-prononcée, l'on y introduit d'autres rôles, appelés ironiques, qui font ressortir de diverses manières l'exagération des premiers, et produisent eux-mêmes une impression toute opposée. Ces rôles servent à prouver que le poëte a voulu balancer des effets extraordinaires les uns par les autres, et qu'il a désiré nous introduire dans un monde créé par lui, où toutes les couleurs, beaucoup plus tranchées et plus éclatantes qu'on ne les voit dans la nature, ne sont cependant pas sans harmonie.

d'une imagination déréglée, et ils se sont fait un devoir de les bannir de leur théâtre.

Les classes de la société qui prétendent surtout à la culture de l'esprit, ont dédaigné la comédie à masques, et l'ont abandonnée aux spectacles populaires et aux tréteaux de marionnettes; un pareil mépris à réagi sur les masques d'une manière désavantageuse, puisqu'aucun acteur à talent ne s'est plus voué à remplir ces sortes de rôles, en sorte que la tradition de la manière gaie et spirituelle dont ils ont été joués, se perdra insensiblement. Ce genre est pourtant le seul en Italie, auquel ceux qui cherchent au théâtre l'originalité et un amusement véritablement dramatique, puissent trouver du plaisir.

Les nouveaux auteurs tragiques suivent pour la plupart les traces d'Alfiéri et l'ont même remplacé sur la scène; car quoiqu'il soit du bon ton d'admirer beaucoup ce poëte, on le trouve trop dur et trop énergiqne pour supporter ses pièces à la représentation. Comme les principes qu'il a établis sont absolument

faux, les ouvrages, d'ailleurs estimables, que ses successeurs ont mis au jour, retombent nécessairement dans les défauts de leurs modèles. Ces compositions stoïques, privées de tout charme musical et pittoresque, qui n'ont ni groupes, ni harmonie, ni possibilité d'exciter des émotions douces, finissent par être d'une monotonie véritablement mortelle, sur ces théâtres où retentit une déclamation emphatique et bruyante, qui n'est jamais adoucie par les accens de la sensibilité *. Un poëte

---

* Les chanteurs seuls reçoivent un riche salaire en Italie, et il résulte de là que les comédiens à qui l'on ne demande que de remplir les lacunes entre le chant et la danse, ne possèdent pas même les premiers élémens de leur art, une prononciation pure et une mémoire exercée. Ils ne se doutent pas de ce que c'est qu'apprendre par cœur, ensorte qu'on entend sur les théâtres italiens, tous les rôles à double, le souffleur parle aussi haut que les acteurs des autres pays, et les comédiens, pour ne pas être confondus avec lui, crient impitoyablement. Lorsque l'oubli de tous les rôles menace de faire tomber la pièce dans un désordre irréparable, le souffleur donne une comédie

Italien vivant, Giovanni Pindemonti, a cherché à étendre le domaine de la tragédie, et à mettre un plus haut degré de naturel et de vérité dans des pièces tirées de l'Histoire. Toutefois, comme le genre historique exige de la précision dans l'indication des circonstances, cet auteur a été exposé aux vifs reproches des critiques de son pays. Ils l'ont accusé d'avoir rabaissé la hauteur du cothurne, et même de s'être écarté quelquefois de l'exacte observation des règles convenues. Le vers tragique italien a beaucoup de roideur, et n'admet pas les détails indispensables au genre de l'Histoire, tels par exemple, que les noms propres modernes. On est donc obligé d'écrire en prose ces sortes de pièces, et on

---

à part de l'autre, quand il s'élance, hors de lui-même, vers tous les acteurs successivement. Il n'y a je crois dans le monde que les comédiens de Paris qui sachent parfaitement leurs rôles. Les Allemands leur sont très-inférieurs à cet égard, ainsi que pour la connoissance exacte de la prosodie.

leur donne alors le nom de drames historiques. Les Italiens semblent avoir tacitement admis en principe que le vers de onze syllabes sans rimes, qu'ils nomment *verso sciolto*, est le seul qui convienne au théâtre. J'avoue que je n'en conçois pas la raison. Ce vers est très-inférieur à l'ïambe anglois et allemand pour la variété et l'expression métrique, tant à cause de ses continuelles terminaisons féminines, que parce que la langue italienne, qui a des accens et point de quantité, ne lui donne pas de rhythme marqué. D'ailleurs les Italiens font un usage si fréquent de l'enjambement, et le vers est partagé de tant de manières, que l'oreille en perd tout à fait l'idée. Alfiéri croyoit avoir trouvé le véritable moyen de tirer parti de ce vers pour la tragédie, mais il n'a fait que le rendre conforme à son genre de dialogue, composé en entier de propositions détachées, sans transitions heureuses et sans périodes élégantes. Peut-être a-t-il transporté dans ses ouvrages l'habitude individuelle d'un laconisme outré; peut-être aussi, comme il en convient lui-même, l'exemple de Sénèque l'a-t-il séduit. Les poëtes grecs auroient exercé sur lui une

influence bien différente. Il est certain que la conversation n'admet pas des constructions de phrases aussi compliquées que la chaire oratoire, mais la recherche de la brièveté est aussi une affectation. Dans le langage parlé, les récits ont toujours une certaine suite, les raisonnemens et les objections un certain développement, les passions s'élèvent par momens à cette plénitude d'expression, à cette éloquence entraînante, même à cette inspiration lyrique dont le véritable talent cherche à saisir les beautés. Tous les tons et tous les mouvemens de la poésie sont déjà indiqués par la nature, il ne reste qu'à les transporter dans le dialogue idéal de la tragédie. La manière de Métastase, et, avant lui, celle du Tasse et du Guarini dans leurs pastorales, me paroissent bien plus agréables et mieux adaptées au théâtre, que la monotonie du vers de onze syllabes. Ces poëtes ne s'asservissent pas à un rhythme uniforme, tantôt ils amènent un vers de sept syllabes, tantôt ils terminent par deux vers rimés une suite de vers blancs, quelquefois même ils placent une rime au milieu d'un vers, et les gradations infinies entre la prose et la poésie

préparent habilement l'emploi de la stance en octave, ou de toute autre strophe lyrique. La rime et la construction qu'elle exige, n'ont rien de contraire au caractère du dialogue dramatique, et l'exclusion de toute variété dans le mètre, ne peut venir que d'une idée stérile de régularité.

On n'a point trouvé en Italie de mesure de vers qui convînt à la comédie. Le *verso sciolto*, d'un aveu général, ne peut point y être employé parce qu'il est trop roide pour se prêter au ton du dialogue familier. Le vers qu'a choisi l'Arioste, celui de douze syllabes terminé par une voyelle muette, vaudroit infiniment mieux. Il offre des rapports avec le trimètre des anciens, bien qu'il ait un peu plus de monotonie; mais quoi qu'il en soit on s'en est peu servi jusqu'ici. Les vers *martelliens*, mauvaise imitation des alexandrins, sont désagréables à l'oreille; Chiari et par fois Goldoni, en ont fait usage; Gozzi ne les emploie que par dérision. La grande difficulté qu'offre le choix du mètre comique, a été cause que les auteurs s'en sont tenus à la prose, au grand

détriment de l'élégance et de la perfection de leurs ouvrages.

Les Italiens n'ont presque pas de comédies nouvelles, si ce n'est, tout au plus, quelques peintures dialoguées des mœurs actuelles, plus froides et plus languissantes encore que celles de Goldoni. On n'y trouve ni gaîté, ni invention, et la trivialité prosaïque en est tout à fait repoussante. En revanche, les drames larmoyans et les tragédies bourgeoises jouissent d'une grande faveur sur les théâtres d'Italie, et l'on y joue toutes les mauvaises pièces allemandes de ce genre, presque toujours mal traduites ou mal imitées. Le spectacle chéri de la nation Italienne, l'opéra, a tellement donné l'habitude de n'écouter qu'une ariette favorite et de ne regarder qu'une pirouette, que le public paroît incapable de s'intéresser à l'ensemble d'une pièce. Il trouve que c'est la chose du monde la plus naturelle que de représenter de suite deux actes tirés d'opéras différens, ou de placer un dernier acte avant tous les autres. D'après ces remarques générales, il nous est permis d'avancer sans

aucune exagération, que la poésie dramatique et l'art du comédien sont manifestement dans un état de décadence en Italie *, et que l'on ne réussira point à y relever un Théâtre national, à moins qu'il ne s'opère un grand changement dans les idées dominantes.

---

* Calsabigi croit que cette décadence est due à ce qu'il n'y a point en Italie de ville capitale, ni de troupes fixes de comédiens. Cette opinion peut être fondée jusqu'à un certain point; l'entretien du théâtre éprouve en effet de grandes difficultés en Italie et en Allemagne, parce que les grandes villes y sont le centre d'un petit état isolé et non celui de tout le pays. Toutefois, un plus grand obstacle au perfectionnement de l'art dramatique chez les Italiens, mais que Calsabigi ne pouvoit pas mettre en ligne de compte, c'est l'admission de la théorie qu'il avoit lui-même adoptée.

DIXIÈME LEÇON.

De la première origine du Théâtre François. — Influence d'Aristote et de l'imitation des anciens. — Examen des trois unités. — Ce que c'est que l'unité d'action. — Unité de tems, les Grecs l'ont-ils observée? — L'unité de lieu se lie avec l'unité de tems. — Inconvénient des régles trop étroites, relatives à ces deux derniéres unités.

En nous occupant du Théâtre François auquel nous sommes actuellement parvenus, il ne sera pas nécessaire de nous arrêter long-tems sur l'obscure origine de la tragédie, et l'on peut laisser aux écrivains nationaux le soin d'en suivre la trace. Ils ne traitent pas avec indulgence ces premiers commencemens de l'art, mais peut-être n'ont-ils d'autre but que

celui de relever avec plus d'éclat la gloire des siècles de Richelieu et de Louis XIV. Il est vrai que ce fut seulement à la première de ces époques, que la langue françoise sortit d'un chaos de barbarie et de mauvais goût, pour prendre des formes plus douces et plus régulières, tandis que la diction harmonieuse de la poésie italienne et espagnole s'étoit déjà pleinement développée, et commençoit même à dégénérer. Le point d'où sont partis les François explique, peut-être, comment la crainte de revenir en arrière est l'ame de leur critique, et comment ils attachent tant de prix aux avantages négatifs, c'est-à-dire à l'absence des fautes.

Nous n'avons rien à objecter à la Harpe, lorsqu'en parlant de cette première origine de la tragédie, il dit: « Que jusqu'à Corneille, » on avoit été presque toujours sur la scène, » ou plat jusqu'à la trivialité, ou boursoufflé » de figures de rhétorique. » On a fait imprimer dernièrement, à l'occasion de *La mort de Henri IV*, par Le Gouvé, une pièce composée sur le même sujet par un auteur contempo-

rain de l'événement; non-seulement elle est écrite du style le plus ridicule, mais la disposition et la conduite de l'ensemble, le prologue de Satan, le chœur des Pages, les monologues éternels et le manque de mouvement dramatique, annoncent de partout l'enfance de l'art. Enfance qui n'a rien de gracieux et de naïf, mais qui paroît courbée sous la verge du pédantisme.

Nous renvoyons à Fontenelle, à La Harpe, à Suard, dans ses mélanges littéraires, et aux autres littérateurs françois, ceux de nos lecteurs qui désireroient connoître les essais infructueux de la Muse tragique pendant la dernière moitié du seizième siècle et le commencement du siècle suivant, et nous nous bornerons à caractériser les trois fameux poëtes, Corneille, Racine et Voltaire, qui ont fixé irrévocablement, à ce qu'il paroît, la forme de la tragédie en France.

Mais ce qui nous paroît le plus important, c'est l'examen du système que ces poëtes ont suivi dans la pratique, système que tous

les critiques françois ont regardé comme le seul que le goût pût avouer, et qu'ils respectent au point de frapper d'anathême toutes les productions qui s'en écartent. Il s'agit seulement de décider si ce système est fondé sur des principes solides, car on doit convenir qu'il a été suivi avec une habileté admirable, et que sous le rapport de l'exécution, les meilleures tragédies françoises sont peut-être impossibles à surpasser. Nous devons donc examiner, jusqu'à quel point la tragédie françoise se rapproche de la tragédie grecque, dans son esprit et dans son essence la plus intime; et si elle en est même le perfectionnement : c'est là le véritable nœud de la question.

Les malheureuses tentatives des anciens tragiques françois peuvent cependant donner lieu à une remarque intéressante. On voit qu'ils s'efforçoient déjà d'imiter les anciens, et qu'ils croyoient que le moyen le plus sûr d'y parvenir, étoit d'adopter cette régularité extérieure dont ils avoient puisé l'idée dans Aristote, ou peut-être même dans les tragédies de Sénèque, mais non dans une connoissance ap-

profondie des grands modèles grecs. Les premières tragédies qui aient été représentées en France, la *Cléopâtre* et la *Didon* de Jodelle ont des prologues et des chœurs. Les pièces de Garnier sont toutes empruntées des tragiques grecs ou de Sénèque, et on y peut même reconnoître la manière de ce dernier poëte. Enfin il n'y a pas jusqu'à la *Sophonisbe* du Trissin qui n'ait été dans le tems copiée avec exactitude, à cause de son apparence classique. Toutefois, pour peu qu'on connoisse la nature du génie, on sait qu'il ne peut être inspiré que par la contemplation immédiate des grandes vérités, et non par des conséquences déduites de principes généraux, et l'on est porté à se défier de cette activité industrieuse qui cherche dans une théorie abstraite, le secret des grandes beautés de l'art.

Ce n'est du moins pas Corneille qu'on peut accuser d'avoir, en froid érudit, calqué ses ouvrages sur les modèles antiques. L'exemple de Sénèque l'a, il est vrai, égaré deux fois; mais il connoissoit, il aimoit le Théâtre Espagnol, et les idées qui y règnent ont certai-

nement exercé de l'influence sur son esprit. La première, et l'une de ses plus belles tragédies, celle qui, de l'aveu général, a commencé l'époque classique de la tragédie en France, le *Cid*, est, comme on sait, une pièce d'origine espagnole, où l'unité de tems est à peine observée, où celle de lieu ne l'est point du tout, et où les sentimens chevaleresques d'amour et d'honneur sont l'ame de la poésie. Cependant, au tems où elle parut, on étoit déjà tellement persuadé en France, qu'une tragédie n'a de valeur qu'autant qu'elle se conforme aux règles d'Aristote, et cette opinion régnoit d'une manière si universelle et si absolue, qu'elle imposoit silence à toute contradiction. Corneille lui-même, vers la fin de sa carrière dramatique, fut saisi par des scrupules de conscience, et il se donna la peine de prouver, dans un traité particulier, que quoiqu'il ne se fut pas occupé d'Aristote, en composant plusieurs de ses tragédies, il ne s'étoit pas moins soumis, sans y songer, aux règles prescrites par le législateur du Théâtre. Cette assertion n'est pas facile à soutenir, et les interprétations que Corneille donne à la loi sont assurément tirées

de loin ; mais s'il avoit véritablement rempli son but, il faudroit en conclure que les règles d'Aristote sont très-vagues et très-insuffisantes, puisqu'elles peuvent s'appliquer également à des ouvrages aussi disparates, dans l'esprit et dans la forme, que les tragédies des Grecs et celles de Corneille.

Il n'en est pas de même de Racine. De tous les tragiques François, il est sans contredit celui qui a le mieux connu les anciens, et non-seulement il les a étudiés en littérateur, mais il les a sentis en poëte. Cependant il trouva tous les usages dramatiques déjà trop décidément fixés, pour oser entreprendre de les changer en se rapprochant des grands modèles grecs, et il se contenta de transporter sur la Scène Françoise quelques-unes de leurs beautés de détail. D'ailleurs, soit qu'il rendit hommage en cela au goût de son siècle, soit qu'il suivit sa propre inclination, il n'en resta pas moins fidèle à un système de galanterie tout-à-fait étranger à la tragédie antique, et il fonda sur l'amour la plupart des intrigues de ses pièces.

Telle étoit encore la constitution du théâtre

tragique lorsque Voltaire parut. Il connoissoit très-imparfaitement les poëtes grecs; et il n'en parle quelquefois avec enthousiasme, que pour les rabaisser ensuite, lorsqu'il les compare avec les grands maîtres du Théâtre François, au nombre desquels il se comprend lui-même. Dans l'intime persuasion qu'il étoit appelé à ramener sur la scène cette sévérité et cette simplicité antiques qu'il regardoit comme essentielles à la tragédie, il blâmoit ses devanciers de s'en être quelquefois écartés; et comme il prétendoit que la contrainte imposée par la cour, avoit étendu jusque sur la scène le règne de l'étiquette, il vouloit à la fois épurer et agrandir le système tragique. C'est lui qui le premier a parlé en France, avec quelque admiration, des traits originaux du génie de Shakespear, et il a même beaucoup emprunté à ce poëte jusqu'alors inconnu à ses compatriotes. Voltaire a prêché la doctrine des grands effets de la scène; il a insisté sur la nécessité de rendre l'expression des sentimens plus profonde et plus pathétique, et de donner plus de pompe à l'appareil théâtral. Non content de ces ressources tirées de son art, il a même souvent cherché à animer ses pièces d'un intérêt philoso-

phique ou politique étranger au sujet. On ne peut nier que la Scène Françoise ne lui ait de grandes obligations; et cependant l'opinion générale le met fort au-dessous de ses précurseurs, et surtout de Racine. Il est possible que Voltaire n'égale pas ce dernier poëte, pour la perfection du vers et la pureté de la diction poétique, mais le talent du style, qui décide presque seul en France du succès d'un ouvrage, ne doit avoir qu'un rang secondaire dans cette réunion de talens divers qu'exige l'Art dramatique. Quoi qu'il en soit, celui qui fut l'idole du siècle passé, est exposé aux insultes du siècle actuel, et l'on traite à présent Voltaire avec une partialité haineuse. Les innovations qu'il a introduites sur la scène ont été signalées, par les gardiens de l'arche sacrée du bon goût, comme des hérésies littéraires (car ce mot d'hérésie est devenu une expression d'usage pour désigner tout ce qui s'écarte des préceptes convenus, tant il est vrai que l'autorité est le principe le plus respecté des critiques françois); et voulant imposer à la postérité le devoir d'une admiration passive pour le siècle de Louis XIV, ils ont interdit à leurs compatriotes la pensée sacrilège de chercher la gloire dans l'originalité.

Lorsque nous élevons des doutes sur l'utilité des règles adoptées en France, sur l'analogie, entre l'esprit de la tragédie françoise et celui de la tragédie grecque, et sur la nécessité d'observer au théâtre de certaines convenances arbitraires, lors, dis-je, que nous élevons ces doutes divers, nous trouvons un allié dans Voltaire. Mais comme à beaucoup d'égards il a tacitement adopté dans la théorie, les maximes de ses devanciers et qu'il les a suivies dans la pratique, comme ses opinions se fondent peut-être, ainsi que les leurs, sur l'esprit de sa nation, plutôt que sur la nature de l'homme et sur l'essence de la poésie tragique, nous ne pouvons nous empêcher de le ranger, sous ce rapport, parmi nos adversaires, et de le soumettre au même examen. Il ne s'agit point ici du mérite des productions isolées, il s'agit des principes généraux de l'art, tels qu'ils se manifestent dans la forme des ouvrages dramatiques.

La régularité qu'on exige dans la tragédie ramène à l'examen de la question des trois unités, qui passent pour avoir été prescrites

par Aristote. Nous examinerons d'abord ce que ce philosophe enseigne à ce sujet; nous verrons ensuite jusqu'à quel point les règles des unités ont été connues et observées par les tragiques grecs, puis nous jugerons si les poëtes françois, en s'y soumettant, ont vaincu sans contrainte et sans invraisemblance la difficulté qu'elles présentent, ou s'ils n'ont fait que l'éluder avec adresse; enfin nous apprécierons la valeur réelle de la régularité dans la forme, et nous verrons si ce mérite est assez grand et d'une assez haute importance, pour qu'on doive lui sacrifier des beautés d'un ordre supérieur.

Il est une autre partie du système de la tragédie françoise à l'égard de laquelle on ne peut pas s'appuyer sur l'autorité des anciens. Je veux parler de la multitude de bienséances et d'usages de convention auxquels on a assujetti les poëtes. Les François ont des idées encore plus vagues sur ce point que sur les règles dramatiques, parce que les nations ne se connoissent et ne se jugent pas mieux elles-mêmes que les individus. C'est là qu'est le lien

secret qui rattache leur poésie à l'ensemble de leur littérature et à leur langue elle-même. Tout est né et s'est accru en France sous la tutelle de la société. C'est la société, et encore une société dirigée vers l'imitation d'une grande ville, laquelle copioit à son tour une cour brillante, qui a déterminé le genre et la marche des beaux arts. On peut expliquer ainsi comment, depuis Louis XIV, la littérature françoise a fait, dans toute l'Europe, une fortune si prodigieuse parmi les premières classes de la société, tandis que les peuples, fidèles à leurs mœurs nationales, ne l'ont jamais naturellement aimée. Mais au milieu du grand monde, ce système, en rapport avec lui, se trouve partout dans sa patrie.

Les trois célèbres unités qui ont produit toute une Iliade de combats littéraires, ces trois unités, dis-je, sont l'unité d'action de tems et de lieux.

L'importance de l'unité d'action est unanimement reconnue, on ne dispute que sur le sens de ces mots, et il faut convenir qu'il n'est pas aisé de s'entendre à cet égard.

Les unités de tems et de lieux ont été souvent considérées comme de simples accessoires; d'autres fois on s'est plu à y attacher un grand prix, et l'on a même prononcé le mot d'ordre de l'intolérance : *hors de là point de salut.* En France, le zèle pour soutenir ces règles fameuses n'existe pas seulement chez les érudits, c'est l'affaire de la nation entière. Tout homme bien élevé qui a sucé son Boileau avec le lait, se tient pour le défenseur né des unités dramatiques; de même que depuis Henri VIII, les rois d'Angleterre portent le titre de défenseurs de la foi.

Une chose curieuse à remarquer, c'est qu'Aristote qui a donné son nom, une fois pour toutes, à ces trois unités, n'a parlé que de la première, l'unité d'action, avec quelque développement; tandis qu'il n'a fait qu'une allusion très-vague à l'unité de tems, et n'a pas même dit un seul mot sur l'unité de lieu.

Puis donc que je ne conteste en aucune manière la nécessité d'observer l'unité d'action

bien entendue ; puisque je ne fais autre chose que justifier une plus grande latitude relativement au lieu et au tems, dans plusieurs genres de pièces de théâtre où cette latitude est indispensable, je devrois ne rien avoir à démêler avec Aristote. Cependant, pour placer mes lecteurs dans un juste point de vue, je dirai quelques mots sur la Poétique du philosophe de Stagyre, sur ce petit nombre de feuilles qui a été le sujet de tant de commentaires volumineux.

Il est certain que cet écrit n'est qu'un fragment, car plusieurs points importans n'y sont seulement pas touchés. Quelques savans ont cru que ce fragment n'étoit pas même tiré de l'original véritable, mais que c'étoit un extrait, fait par quelque disciple de l'école pour sa propre instruction. Tous les critiques hellénistes s'accordent à dire que le texte en a été très-falsifié, et ils ont cherché à le rétablir par diverses suppositions. L'obscurité qui y règne est reconnue par les commentateurs, plusieurs s'en plaignent expressément, et d'autres la prouvent par le fait, puisqu'ils rejettent les éclair-

cissemens proposés par leurs devanciers, sans pouvoir faire généralement adopter ceux qu'ils y substituent.

Il n'en n'est pas de même de la rhétorique d'Aristote, c'est un ouvrage indubitablement authentique, complet et facile à entendre. Comment ce philosophe y envisage-t-il l'éloquence ?.... Comme un art qui doit produire la persuasion par une méthode analogue à celle qu'emploie la dialectique pour opérer la conviction, c'est-à-dire par une suite de conséquences. Mais n'est-ce pas traiter l'éloquence de même qu'on traiteroit l'architecture, si l'on disoit que c'est l'art de construire des bâtimens solides et commodes? Sans doute c'est bien là ce qu'on en exige; mais ce n'est point ce qui la met au rang des beaux arts. L'on demande qu'à cette condition indispensable, elle joigne cette belle ordonnance et ces proportions harmonieuses, qui annoncent la destination d'un édifice par le genre d'impression qu'elles produisent. Si donc nous voyons qu'Aristote n'a considéré l'éloquence que sous le rapport de son but extérieur, et qu'il n'en a saisi que

le côté du raisonnement, sans s'occuper de la partie du sentiment et de l'imagination, comment pouvons-nous être étonnés qu'il ait encore moins approfondi le mystère de la poésie, de cet art affranchi, par sa nature, de toute autre obligation que celle d'atteindre à l'idée du beau, et de la révéler par le langage? J'ai soutenu que c'étoit le but unique de la poésie, et j'en suis encore persuadé. Lessing, il est vrai, a pensé différemment; mais son esprit analytique devoit le conduire sur la même route qu'Aristote. La critique de Lessing est victorieuse quand elle démontre les contradictions dans le raisonnement qu'offrent les ouvrages qui sont combinés par la raison seule; mais elle est bien insuffisante, lorsqu'il s'agit d'élever la pensée au niveau du Génie et de ses plus sublimes créations.

Les anciens possédoient quelques ouvrages techniques sur les Arts, destinés à en expliquer les procédés particuliers; mais la théorie générale des beaux Arts n'a jamais été cultivée comme science, dans l'antiquité. S'il falloit choisir parmi les anciens philosophes

un guide dans cette étude, je nommerois Platon sans hésiter. Il n'a point cherché à saisir l'idée du beau par le scalpel de l'analyse auquel elle échappera toujours, mais il l'a conçue avec l'enthousiasme pur et calme qui naît de la contemplation, et il a répandu, dans tous ses ouvrages, les germes vivifians des pensées les plus étendues et les plus propres à inspirer les Artistes.

Ecoutons ce que dit Aristote sur l'unité d'action. « Nous avons établi que la tragédie » est l'imitation d'une action entière et par- » faite, et nous avons ajouté d'une certaine » étendue; car il y a des choses qui sont en- » tières et qui n'ont point d'étendue. J'appelle » entier ce qui a un commencement, un mi- » lieu et une fin; le commencement est ce » qui ne suppose rien avant soi, mais qui » veut quelque chose après; la fin au con- » traire est ce qui ne demande rien après soi, » mais qui suppose nécessairement, ou le plus » souvent quelque chose avant soi; le milieu » est ce qui suppose quelque chose avant soi, » et qui demande quelque chose après. Ceux

» qui composent une fable ne doivent point
» la commencer ni la finir au hasard, mais
» se régler sur ces idées *. »

Rigoureusement parlant, il est contradictoire qu'un tout, qui doit être composé de parties, soit sans étendue. Mais Aristote s'explique bientôt, en disant qu'il entend par l'étendue nécessaire à la beauté, une certaine grandeur, qui permette de voir distinctement les parties d'un objet, et qui cependant ne rende pas impossible d'en saisir l'ensemble d'un coup-d'œil.

Ce sont là des idées du beau puisées dans l'observation, et uniquement relatives à la constitution de nos organes physiques, ou à notre capacité morale. L'application qu'Aristote en fait à la poésie dramatique, est cependant très-remarquable.

---

* Les citations de la poétique d'Aristote, sont tirées de la traduction de M. le Batteux. (*Note du trad.*)

« On veut une certaine étendue, mais qui
» puisse être embrassée tout à la fois et faire
» un seul tableau dans l'esprit. Si l'on con-
» sidère cette étendue relativement aux ac-
» teurs et aux spectateurs, il est évident que
» l'art ne peut la déterminer ; mais si l'on
» considère la nature même de la chose,
» plus une pièce aura d'étendue, plus elle
» sera belle, pourvu qu'on puisse en saisir
» l'ensemble. » Ces expressions sont certainement très-favorables à Shakespear et aux auteurs qui ont composé des pièces de théâtre romantiques; car on ne peut leur reprocher d'avoir rassemblé en un seul tableau, une plus grande quantité d'objets et d'événemens que ne l'ont fait les poëtes grecs, s'ils ont su conserver à leurs compositions l'unité et la clarté nécessaires; et c'est là comme nous le verrons, ce qu'ils ont réellement fait.

Dans un autre endroit de sa Poétique, Aristote exige que l'Epopée renferme une action qui soit une et entière, comme celle de la tragédie; il répète la définition qu'il a donnée de l'unité, en ajoutant toutefois, que

le poëte ne doit pas ressembler à l'historien, qui raconte les événemens contemporains, quelqu'indépendans qu'ils aient pu être les uns des autres. Il développe l'idée qu'il avoit déjà indiquée en parlant des parties d'un tout, et fait sentir la nécessité d'un enchaînement entre les effets et les causes. Il avoue cependant que le poëte épique a, pour enrichir sa fable d'une grande variété d'incidens bien subordonnés, des moyens interdits au poëte tragique, parce que la forme du récit permet de raconter plusieurs faits qui se passent dans le même moment, tandis que lorsqu'on emploie la forme dramatique, on ne peut pas imiter à la fois plusieurs choses différentes, et qu'il faut s'en tenir à montrer ce qui se fait sur la scène, et par les acteurs qu'on y voit.

Mais si un autre arrangement de la scène et plus de connoissance des effets de la perspective théâtrale, permettoient au poëte de développer, sans confusion, dans un cadre réellement étroit, une fable semblable en étendue fictive à celle de l'Epopée, qu'auroit-on a lui objecter? Que peuvent répondre ceux

qui ne rejettent un certain genre de fiction, que par ce qu'ils en supposent l'exécution impossible, lorsqu'on leur prouve que cette impossibilité n'existe pas?

Voilà à peu près tout ce que contient la Poétique d'Aristote sur l'unité d'action. Un court examen nous prouvera évidemment, combien ces règles fondées sur une analyse abstraite, sont peu capables de nous élever à la hauteur des sentimens et des idées qui constituent la véritable poésie.

On exige l'unité d'action. Qu'est-ce qu'une action? La plupart des critiques ont coutume d'employer ce mot comme s'il s'entendoit de lui-même. A proprement parler, l'action, dans le sens à la fois le plus étendu et le plus élevé, est l'emploi des forces physiques de l'homme pour l'exécution de sa volonté. L'unité d'action consiste dans la direction des efforts vers un but unique : et l'action complète se compose de tout ce qui concourt à remplir ce même but, dans le tems compris entre la première résolution et son accomplissement.

Les sujets de plusieurs tragédies anciennes, tels que le parricide d'Oreste, et le dessein, formé par Œdipe, de découvrir l'auteur du meurtre de Laïus et de le punir, répondent à l'idée que nous venons de donner de l'action; cette idée ne s'applique cependant pas à toutes, et peut encore bien moins convenir aux tragédies modernes, surtout si l'on y cherche l'action dans les principaux personnages. Les événemens de leur propre vie, ou ceux qui arrivent par leur moyen, n'ont souvent pas plus de rapport avec une résolution volontaire, que le naufrage d'un vaisseau n'en a avec la volonté des passagers. Mais, en nous pénétrant de l'esprit de la tragédie ancienne, il faut comprendre dans l'action le ferme dessein d'en supporter les suites avec un courage inébranlable, et l'exécution de ce dessein sera le complément nécessaire de l'action. Ainsi lorsque Antigone se décide à rendre elle-même les derniers devoirs à son frère, sa résolution, dont l'accomplissement n'éprouve ni délai ni difficulté, ne mérite d'être l'objet d'une tragédie, que parce que cette Héroïne pieuse souffre la

mort sans regret et sans foiblesse pour l'avoir exécutée.

Un exemple d'un tout autre genre, tiré du *Jules César* de Shakespear, nous prouvera que ce poëte a fondé sa tragédie sur des principes semblables. Brutus est le héros de la pièce ; ce qui nous donne l'idée complète de son grand dessein n'est pas qu'il ait assassiné César (action en elle-même très-équivoque et qui pouvoit avoir l'ambition ou la jalousie pour mobile), mais c'est qu'il se soit montré le défenseur désintéressé de la liberté de Rome, en sacrifiant ensuite sa propre vie avec indifférence.

De plus, s'il n'y a point d'obstacle, il n'y a point de nœud dramatique ; car ce nœud résulte ordinairement des desseins opposés des personnages. Si donc nous bornons l'idée de l'action au projet et au fait, il se trouvera presque toujours deux actions ou même davantage dans une tragédie. Laquelle sera donc l'action principale ? Chacun croit la sienne la plus importante, parce que chacun est son

propre centre à soi-même. Lorsque Créon veut maintenir son autorité royale, en punissant de mort ceux qui ont osé rendre les derniers devoirs à Polynice, sa résolution est tout aussi ferme que celle d'Antigone ; elle est tout aussi importante et, comme on le voit à la fin, tout aussi dangereuse, puisqu'elle entraîne sa ruine et celle de sa maison. On peut objecter cependant, qu'une résolution négative ne doit être considérée que comme le complément d'une résolution positive. Qu'arrivera-t-il, toutefois, quand les personnages n'auront pas simplement des intentions opposées, mais des projets tout-à-fait différens? Dans l'*Andromaque* de Racine, par exemple, Oreste veut engager Hermione à répondre à son amour, Hermione veut que Pyrrhus l'épouse ou se venger de lui, Pyrrhus veut rompre avec Hermione et engager sa foi à Andromaque, Andromaque veut sauver son fils et rester fidèle à la mémoire d'Hector. Que de volontés diverses ! et cependant personne n'a contesté à cette pièce l'unité d'action, parce que tous ces desseins sont bien entrelacés et qu'ils aboutissent tous à une

catastrophe commune. Quelle sera donc l'action principale entre les quatre actions ? L'énergie du sentiment et de la volonté paroît la même chez tous les personnages ; il s'agit pour chacun d'eux de tout le bonheur de sa vie ; Andromaque l'emporte cependant en dignité morale, et c'est elle, avec raison, que Racine a choisie pour l'objet principal de la tragédie.

Nous voyons donc ici l'idée de l'action prendre une direction nouvelle et se rallier à celle de la liberté morale. En effet, c'est seulement en vertu de la liberté morale, que l'homme peut être regardé comme le premier moteur de ses actions ; car, si l'on ne sort pas de la sphère de l'expérience, il est clair que la résolution qui est le commencement de l'action ne peut pas être considérée uniquement comme cause, puisqu'elle-même est l'effet des motifs qui l'ont amenée.

C'est aussi en nous rapprochant d'une idée plus élevée et en nous pénétrant de l'esprit de l'antiquité, que nous avons trouvé l'unité

et la conclusion de l'action dans la tragédie grecque ; elle commence par établir la liberté de l'homme, elle finit par reconnoître la puissance irrésistible du Destin. Ce point de vue, nous croyons pouvoir l'affirmer, a toujours été étranger à Aristote. Jamais il ne regarde l'idée de la Destinée comme essentielle à la tragédie. Il ne faut pas même s'attendre qu'il donne une explication rigoureuse et approfondie de ce qu'on doit entendre par action, en la considérant comme résolution et comme fait : il dit quelque part.

« Une tragédie aura l'étendue qui lui sera
» nécessaire, pour que les incidens naissant
» les uns des autres nécessairement ou vrai-
» semblablement, amènent la révolution du
» bonheur au malheur, ou du malheur au
» bonheur. »

Il est donc évident que ce qu'il entend par action, ainsi que tous les modernes, c'est simplement quelque chose qui arrive. Cette action doit, suivant lui, avoir des parties,

un commencement, un milieu et une fin. Elle sera ainsi composée d'une pluralité d'incidens liés les uns avec les autres. Mais où sera la borne de cette pluralité ? L'enchaînement des effets et des causes n'est-il pas infini de quelque côté qu'on le regarde, et ne pourroit-on pas commencer et terminer également, par tout où l'on voudroit ? Est-il possible de fixer, dans cette sphère d'idées, un commencement et une fin, d'après la définition exacte qu'en donne Aristote, et réussira-t-on jamais à circonscrire un tout unique et complet ? Si au milieu de la pluralité des incidens, on ne demande rien de plus, pour parvenir à l'unité, que la liaison des effets et des causes, la règle sera tellement vague et indéterminée que l'on pourra rétrécir ou étendre à volonté cette unité. Il est toujours facile d'embrasser d'un coup-d'œil et de désigner par une seule dénomination, toute suite d'événemens ou d'actions qui ont été l'origine les uns des autres. Lorsque Caldéron nous peint, au moyen d'une seule tragédie, la conversion du Pérou au Christianisme, et qu'en commençant par la découverte du pays,

il ne fait rien entrer dans sa pièce qui ne contribue à amener la conclusion qu'il a en vue, n'y a-t-il pas là autant d'unité, si l'on considère l'unité comme l'enchaînement des effets et des causes, que dans la tragédie grecque la plus simple ? Les défenseurs des règles d'Aristote voudroient-ils souscrire à cette conséquence ?

La difficulté de déterminer avec justesse le sens du mot unité, au milieu de la pluralité inévitable des actions subordonnées, a été bien sentie par Corneille, et voici comment il se tire d'affaire. « Je tiens donc, que » l'unité d'action consiste dans la comédie, » en l'unité d'intrigue, ou d'obstacles aux » desseins des principaux acteurs, et en l'unité » de péril dans la tragédie, soit que son héros » y succombe, soit qu'il en sorte. Ce n'est pas » que je prétende qu'on ne puisse admettre » plusieurs périls dans l'une, et plusieurs in» trigues ou obstacles dans l'autre; pourvu » que de l'un on tombe nécessairement dans » l'autre; car alors la sortie du premier péril » ne rend point l'action complète, puisqu'elle

» en attire un second, et l'éclaircissement » d'une intrigue ne met point les acteurs en » repos, puisqu'il les embarrasse dans une » nouvelle. »

Nous remarquerons d'abord que la distinction qu'il établit entre l'unité de la tragédie et celle de la comédie n'a rien de solide; car la nature plus ou moins sérieuse des événemens n'a aucune influence sur leur dépendance mutuelle. Il y va de la vie et de la mort dans la tragédie, mais l'embarras où se trouvent les personnages comiques, quand ils ne peuvent pas accomplir leur dessein ou faire réussir leur intrigue, peut aussi se nommer un danger. Corneille, ainsi que la plupart des critiques, ramène tout à la liaison des effets et des causes. Il est vrai que la pièce finit toujours, lorsqu'on a mis les personnages en repos, soit par le mariage, soit par la mort. Mais s'il ne faut pour l'unité, que la continuation non interrompue d'une suite de projets et d'obstacles qui servent à entretenir le mouvement dramatique, la simplicité sera négligée. On pourra, sans blesser

la règle, entasser les incidens à l'infini, ainsi qu'on le voit dans les Mille et une Nuits, où le fil de la narration ne s'interrompt nulle part.

La Mothe, écrivain françois, qui s'est élevé contre la règle des trois unités, voudroit qu'on remplaçât l'expression d'unité d'action par celle d'unité d'intérêt. S'il ne borne pas l'idée d'intérêt aux vœux qu'on forme en faveur d'un seul personnage, mais qu'il parle de la direction générale des sentimens du spectateur à la vue des événemens de la pièce, nous regarderons son explication comme la plus juste et la plus satisfaisante de toutes. Cependant, il nous seroit assez inutile d'imiter les commentateurs d'Aristote, et de chercher au hasard dans les résultats de l'observation, les principes qui doivent nous guider. Les notions d'unité et de totalité ne sont point tirées de l'expérience, mais de la libre activité qui est l'essence même de notre intelligence. Pour expliquer la manière dont nous acquerrons ces idées, il ne faudroit pas moins peut-être que tout un système de métaphysique.

Les organes de nos sens reçoivent des objets extérieurs un nombre indéfini d'impressions diverses, produites indistinctement par les différentes parties de ces objets. Le jugement au moyen duquel nous rassemblons ces impressions pour en former un tout, tire sa source d'une plus haute sphère d'idées que celle des sensations. Ainsi, par exemple, l'unité mécanique d'une montre réside dans le but commun de ses parties, qui toutes concourent à mesurer le tems. Mais ce but n'existe que pour l'intelligence, et il est étranger à nos sens. L'unité organique d'une plante ou d'un animal réside dans l'idée de la vie : or, la vie est elle-même immatérielle, bien qu'elle revête des formes visibles pour se manifester à nous, et que nous ne puissions en retenir la notion fugitive, qu'en la ramenant aux objets animés qui nous l'ont fait concevoir.

Les parties isolées d'un ouvrage de l'art et, pour en revenir à notre objet, celles d'une tragédie en particulier, doivent donc être rassemblées par l'esprit et non par les sens. Elles concourent à un but commun, celui de

produire une impression générale sur notre ame. L'unité se rapporte donc ici, comme dans les exemples que nous avons déjà cités, à une sphère supérieure, c'est-à-dire, à celle du sentiment ou des idées. L'un ou l'autre revient au même dans ce cas ci; car le sentiment, si du moins on ne le rapproche pas des sensations en le considérant d'une manière purement passive, le sentiment, dis-je, est notre organe moral pour atteindre à l'infini, qui revêt ensuite dans notre esprit la forme d'idées.

Bien loin donc que je rejette la loi d'une parfaite unité comme superflue dans la tragédie, je demande une unité beaucoup plus profonde, plus intime, plus liée à l'essence des choses que celle dont se contentent la plupart des critiques. Je retrouve souvent cette unité d'une manière aussi complète dans les ouvrages de Shakespear et de Caldéron que dans ceux d'Eschyle et de Sophocle, tandis que je la cherche en vain dans un grand nombre de tragédies, dont les défauts ont échappé à l'examen analytique des Aristarques modernes.

Je regarde aussi l'enchaînement logique, ou la liaison des effets et des causes, comme essentiel à la tragédie et à tous les drames sérieux. Ce qui rend cet enchaînement nécessaire, c'est la relation intime de toutes les facultés de l'ame ; c'est qu'il est impossible de faire violence à la raison, sans que le sentiment et l'imagination en souffrent. Je trouve seulement que les défenseurs des règles convenues ont abusé de ce précepte, et en ont fait l'application avec un rigorisme tellement minutieux, qu'il ne peut que gêner les poëtes, et rendre impossible la véritable perfection.

On auroit tort de se figurer la suite des événemens, dans une tragédie, comme un fil délié qui ne doit se rompre nulle part, puisque la pluralité inévitable des intérêts et des actions subordonnées rendroit cette comparaison tout-à-fait fausse. Il faut voir l'action tragique comme un torrent impétueux qui renverse toutes ses digues et finit par se perdre dans l'immensité de l'Océan. Il se divise quelquefois, plus

souvent encore il reçoit les ruisseaux étrangers qui se trouvent sur la route de ses flots. Pourquoi ne verroit-on pas sous une image pareille la fiction qui nous représente la dépendance mutuelle des destinées humaines ? Pourquoi, si le poëte a su nous placer à une telle hauteur, qu'un vaste horizon se découvre tout à la fois à nos regards, pourquoi ne nous montreroit-il pas le cours d'abord séparé des passions et des volontés humaines, se réunir bientôt en un torrent unique et irrésistible ? Et si les eaux débordées, venant à franchir leurs rives, courent se précipiter dans la mer par plusieurs embouchures, ne sera-ce pas toujours un seul et même torrent ?

C'en est assez sur l'unité d'action, quant à l'unité de tems voici tout ce qu'en dit Aristote.

« L'épopée diffère encore de la tragédie » par l'étendue. La tragédie tâche de se » renfermer dans un tour de soleil ou s'étend » peu au-delà, et l'épopée n'a point de » durée déterminée ; quoique dans les com-

» mencemens, il en fut de même pour les
» tragédies. »

Il faut remarquer d'abord qu'Aristote ne donne ici aucun précepte, mais qu'il assigne à deux genres différens un caractère distinctif, tiré historiquement des exemples qu'il a sous les yeux. Mais s'il étoit vrai, comme en effet nous le prouverons bientôt, que les tragiques grecs eussent des motifs particuliers pour se renfermer dans un espace de tems déterminé, et que ces motifs ayent cessé d'exister pour nos théâtres, l'assertion d'Aristote ne tomberoit-elle pas nécessairement ?

Corneille, qui trouve avec raison la règle de l'unité de tems fort incommode, choisit l'interprétation la moins sévère de toutes, et dit qu'il ne se feroit aucun scrupule d'étendre jusqu'à trente heures la durée de l'action. D'autres soutiennent rigoureusement que le tems fictif de l'action ne doit pas excéder le tems réel de la représentation, c'est-à-dire l'espace de deux ou trois heures. Ils vou-

droient ainsi que le poëte fut l'homme à la minute, mais dans le fait il n'y a qu'eux de conséquens; car le seul fondement de la règle est la prétendue nécessité d'observer la vraisemblance, réputée nécessaire à l'illusion, et de faire coïncider la supposition avec la réalité. Mais si l'on accorde qu'il puisse y avoir un écart de trente heures entre ces deux manières de compter, on ne voit pas pourquoi il ne seroit pas permis d'aller encore beaucoup plus loin.

L'idée de l'illusion a causé de grandes méprises dans la théorie des beaux arts. On a quelquefois entendu par illusion, l'erreur involontaire qui fait prendre l'imitation pour la réalité. Mais dans ce cas, les tableaux terribles de la tragédie deviendroient un tourment insupportable, un rêve affreux auquel on ne pourroit échapper. Il n'en est pas heureusement ainsi, et l'illusion théâtrale, de même que toutes les illusions poétiques, est une douce rêverie à laquelle on s'abandonne volontairement. Pour nous mettre dans une pareille situation d'ame, il faut que le poëte et

les acteurs nous enlèvent à nous-mêmes, mais il ne faut pas qu'ils calculent d'inutiles probabilités. Si l'on alloit jusqu'à s'interdire tout ce qui peut détruire l'erreur, il faudroit renoncer à toutes les formes de la poésie tragique, car on sait bien que les grands personnages de l'antiquité ne parloient pas notre langue, que les vives douleurs ne s'expriment pas en vers, etc. Quel seroit le spectateur insensible, qui loin de s'intéresser au héros de la tragédie, compteroit, comme un geolier rigoureux, les heures qu'il a encore à vivre? Notre ame est-elle donc une machine? Est-elle, ainsi qu'une montre, entourée de chiffres qui marquent le tems? N'a-t-elle pas une manière à elle de le mesurer? La douce activité du plaisir ne fait-elle pas voler les heures? La langueur de l'ennui ne semble-t-elle pas arrêter leur cours? C'est en effet ce qui arrive dans le présent; mais le passé nous offre à cet égard l'inverse. La stérile uniformité des années écoulées les ensevelit dans un commun oubli, tandis que les sensations rapides et variées d'un moment de bonheur, prennent un immense espace dans nos souvenirs. Notre corps

est soumis à la mesure extérieure du tems astronomique, parce que la marche de nos organes est réglée sur le cours régulier de la nature; mais notre ame a un tems idéal qui n'appartient qu'à elle. Deux momens décisifs dans notre vie s'y rallient immédiatement, et le long intervalle qui les sépare s'évanouit à nos yeux. C'est ainsi qu'on retrouve au réveil la pensée qui avoit occupé la veille, et que le tems où nous n'avons pas eu le sentiment de la vie rentre à jamais dans le néant. Il en est de même des fictions tragiques. Notre imagination passe légèrement sur des périodes insignifiantes qu'on omet ou qu'on suppose écoulées, et elle se fixe sur les momens choisis que le poëte a rassemblés en hâtant la marche tardive des jours.

Mais, dira-t-on, les anciens tragiques ont cependant observé l'unité de tems. Cette expression manque déjà de justesse, et si l'on y substitue celle-ci, qui rend mieux l'idée, *l'égalité de durée entre le tems fictif et le tems réel*, elle ne pourra plus s'appliquer aux anciens. Ce qu'on pourroit soutenir avec plus de raison,

c'est qu'ils ont donné au tems une marche, en apparence uniforme et non interrompue. Je dis en apparence, car ils se permettoient de faire arriver pendant le chant du Chœur bien plus d'événemens que ne le comportoit sa durée. Une des tragédies d'Eschyle, *Agamemnon*, comprend tout le tems qui s'est écoulé depuis la destruction de Troïe jusqu'à l'arrivée de ce prince à Mycène, c'est-à-dire, un nombre considérable de jours. Pendant les *Trachiniènes* de Sophocle, on fait trois fois le voyage de Thessalie en Eubée. Dans les *Suppliantes* d'Euripide, une armée part d'Athènes, arrive à Thèbes, livre une bataille et revient victorieuse; le tout pendant que le Chœur chante. Les Grecs étoient donc bien éloignés de compter les heures avec une exactitude minutieuse. S'ils ont pour l'ordinaire donné au tems une marche régulière, c'est que la présence du Chœur les y obligeoit en quelque sorte. Aussitôt que le Chœur quittoit le théâtre, ce cours uniforme étoit interrompu. On en voit une preuve très-frappante dans les *Euménides* d'Eschyle, où il n'est fait aucune mention du tems nécessaire pour qu'Oreste se

rende de Delphes à Athènes. De plus, les trois pièces d'une trilogie, lesquelles étant jouées de suite, concourroient à former un tout, représentoient des événemens aussi éloignés les uns des autres que ceux qui remplissent les différens actes de plusieurs drames espagnols.

Les modernes divisent leurs tragédies en actes séparés, et cet usage, à proprement parler, inconnu aux anciens, leur fournit un moyen commode de prolonger sans inconvenance la durée fictive d'une action. Certainement le poëte peut supposer assez d'imagination aux spectateurs, pour oser leur demander de se figurer qu'il s'est écoulé, pendant l'interruption de la représentation, un tems plus long que celui dont la musique de l'orchestre a mesuré la durée.

L'abolition du Chœur dans la nouvelle comédie des Grecs, fut précisément ce qui suggéra l'idée de la distribution en actes. Horace exige qu'il y en ait cinq, ni plus, ni moins, dans une pièce de théâtre. Cette règle paroît si arbitraire, que Wieland a soutenu qu'Horace s'étoit

moqué des jeunes Pisons lorsqu'il leur avoit donné un pareil précepte avec tant de solennité. Si l'on veut considérer comme la fin d'un acte, le moment où le théâtre demeure vide, et où le Chœur exécute seul le rôle qui lui est assigné, on comptera plus ou moins de cinq actes dans les tragédies anciennes. Le précepte d'Horace pourroit encore s'expliquer dans le cas où il seroit fondé sur l'expérience, et où l'on auroit en effet remarqué que dans une représentation de deux ou trois heures, l'attention a besoin d'un pareil nombre de points de repos. Autrement il seroit curieux de savoir quel est le principe fondé sur la nature même de l'art dramatique, d'après lequel une pièce de théâtre doit être coupée précisément en cinq parties; mais le monde est gouverné par les opinions héréditaires. L'on a souvent employé avec succès un moindre nombre d'actes; mais ce seroit une audace sacrilège que de tenter d'outrepasser le nombre sacré de cinq *.

* Trois unités, cinq actes, pourquoi pas sept personnages? Ces règles paroissent suivre la série des nombres impairs.

A considérer la question sous un point de vue général, la division en actes est certainement défectueuse lorsqu'il n'est censé se passer aucun événement pendant l'intervalle qui sépare ces parties de l'action, et que les personnages, ainsi qu'on le voit dans plusieurs pièces modernes, reparoissent sur le théâtre sans qu'il y ait rien de changé à leur situation. Néanmoins comme cette suspension de la marche d'une pièce est une faute négative, on s'en est peu formalisé; tandis qu'on a crié au scandale lorsque le poëte a voulu accélérer cette marche, en supposant qu'il s'étoit passé plus d'événemens pendant l'entracte que ne le permettoit sa durée.

Les poëtes romantiques ne se font aucun scrupule de changer le lieu de la scène pendant le cours du même acte; et comme ils laissent un moment le théâtre vide, l'interruption de la représentation leur paroît justifier cette licence. Si on les blâme à cet égard on n'a qu'à s'imaginer qu'il ont divisé le drame en autant d'actes distincts qu'il y a eu de changemens de scène. Mais, dira-t-on, c'est justifier une faute par une autre, et sacrifier

l'unité de lieu, parce qu'on a blessé l'unité de tems. Il faut donc examiner le fondement de cette dernière règle.

Ce seroit en vain, comme nous l'avons déjà remarqué, qu'on chercheroit dans Aristote quelque précepte à cet égard. On prétend que les anciens ont observé la règle de l'unité de lieu, ce qui est vrai dans plusieurs occasions, mais certainement pas dans toutes. Parmi les quatorze tragédies d'Eschyle et de Sophocle, prises ensemble, il y en a deux, les *Euménides* et *Ajax*, où le lieu de la scène change. On sait d'ailleurs que la présence continuelle du Chœur empêchoit qu'on ne transportât l'action en d'autres lieux, et enfin, dans les théâtres anciens, la scène paroissoit embrasser un espace beaucoup plus vaste que dans les nôtres. Ce n'étoit pas une chambre qu'elle représentoit, mais la place publique avec un grand nombre d'édifices, et l'on avançoit l'encyclême lorsqu'on vouloit offrir aux regards l'intérieur d'un palais, de même qu'on lève un rideau dans le fond de nos théâtres.

On se fonde, pour rejeter les changemens de

scène sur le même principe dont nous avons déjà démontré le peu de valeur, c'est-à-dire, sur une idée tout-à-fait erronée de la nature de l'illusion. On dit que toute illusion sera détruite si l'on transporte la scène d'un lieu à un autre. Cela seroit vrai si nous avions jamais pris les décorations théâtrales pour ce qu'elles représentent; mais il faudroit dans ce cas qu'elles fussent construites bien autrement qu'elles ne le sont *. L'Anglois Johnson, d'ailleurs partisan des règles sévères, dit avec raison, que lorsque notre imagination, pour nous rendre témoins de l'histoire d'Antoine et de Cléopâtre, peut remonter de dix-huit siècles en arrière, et nous transporter dans Alexandrie, le voyage d'Alexandrie à Rome ne doit pas

* Elles ne sont calculées que pour un seul point de vue, et si on les regarde de partout ailleurs, l'interruption des lignes trahit les défauts de l'imitation. La plupart des spectateurs se rendent un compte si peu exact de ce qu'on leur montre, qu'ils trouvent fort naturel de voir les acteurs aller et venir entre des coulisses dont la réunion représente un mur continu.

ensuite lui coûter beaucoup. On sait que la pensée a été douée de la puissance merveilleuse de parcourir, avec la rapidité de l'éclair, l'immensité de l'espace et du tems, et la poésie qui doit de toute manière donner des ailes à notre ame, la poésie qui peut évoquer tout un cortège de brillans prestiges, et nous enlever à nous-mêmes par d'entraînantes fictions, la poésie seule priveroit notre imagination de ses plus beaux priviléges, et nous enchaîneroit à une triste réalité !

Voltaire veut prouver que les unités de lieu et de tems dérivent nécessairement de l'unité d'action ; « car une seule action, dit-il, » ne peut pas se passer en même tems dans » plusieurs lieux à la fois. » Il n'y a rien là qui ne soit très-superficiel ; nous avons vu qu'il n'existoit aucune action importante à laquelle plusieurs individus ne prissent part, et qu'elle se composoit par conséquent d'un certain nombre d'actions subordonnées; pourquoi donc ces actions diverses ne se passeroient-elles pas dans des lieux divers? Le théâtre de la même guerre, n'est-il pas à la fois dans l'Inde et dans l'Eu-

rope, et l'historien ne doit-il pas alors mener de front des événemens qui se décident aux deux bouts de l'univers?

« L'unité de tems » ajoute Voltaire « est » jointe naturellement aux deux premières. » J'assiste à une tragédie; c'est-à-dire, à la » représentation d'une action. Le sujet est » l'accomplissement de cette action unique. » On conspire contre Auguste dans Rome, et » je veux savoir ce qui va arriver d'Auguste » et des conjurés. Si le poëte fait durer l'action » quinze jours, il doit me rendre compte de » ce qui se sera passé dans ces quinze jours. » Oui sans doute, de ce qui s'y est passé de relatif à la chose dont il vous occupe, il omet le reste comme tout bon narrateur, et personne ne songe à lui en demander davantage. « Or » continue-t-il « s'il met devant mes yeux quinze » jours d'événemens, voilà au moins quinze » actions différentes, quelques petites qu'elles » puissent être. » Sûrement, si le poëte étoit assez mal-adroit pour filer ces quinze jours l'un après l'autre, pour faire succéder la nuit à la lumière, et envoyer ses personnages se coucher et

se lever autant de fois; mais il repousse dans l'ombre les intervalles pendant lesquels l'action n'a qu'imperceptiblement avancé; il anéantit les momens où elle est restée stationnaire, et il sait avec un trait fugitif, donner la mesure du tems qui s'est écoulé sans qu'il en ait fait mention.

Mais pourquoi donc le privilége de donner à sa fiction une beaucoup plus grande étendue que la durée réelle de la représentation, est-il nécessaire et même indispensable à l'auteur dramatique? L'exemple allégué par Voltaire se présente ici fort à propos. Une conjuration tramée et exécutée en deux heures seroit d'abord une chose incroyable, et ensuite, quelque dangereuse qu'elle pût être, elle ne produiroit point moralement, c'est-à-dire relativement aux caractères des personnages, la même impression que si les conjurés en avoient dès long-tems conçu et nourri le dessein secret. L'intervalle qui sépare le projet de l'exécution n'est pas développé à nos yeux par le poëte romantique; mais il nous le fait apercevoir en racourci, comme dans un miroir, par la disposition

morale des conjurés. Le plus grand maître dans cet art peu connu de la perspective théâtrale, est, à mon avis, Shakespear. Il dévoile avec un seul mot toute la longue chaîne des sentimens qui se sont succédés dans le cœur. Un poëte obligé de se renfermer dans un espace de tems trop étroit, mutilera son sujet, en faisant exécuter une grande entreprise immédiatement après qu'elle a été formée, ou bien il précipitera au-delà de toute vraisemblance la marche de l'action. Dans les deux cas son ouvrage y perdra du côté de la dignité et de la profondeur; il nous paroîtra dépeindre les effets d'une effervescence passagère, et non offrir le tableau majestueux d'une de ces grandes résolutions, fruits d'une volonté inébranlable et hors de l'atteinte des vicissitudes du sort. Ce ne sera plus ce que Shakespear a souvent présenté à nos regards et qu'il décrit dans les lignes suivantes avec tant d'énergie.

« Entre la première idée d'un projet horrible » et son accomplissement, le tems se montre » sous la forme d'un noir fantôme, d'un rêve » effrayant. L'esprit et les organes mortels

» tiennent conseil ensemble, et la constitution
» de l'homme est comme un petit royaume
» en proie à la sédition. »

Pourquoi donc la conduite des poëtes grecs, à l'égard des tems et des lieux, est-elle si différente de celle des poëtes romantiques? Nous ne pouvons assurément pas consentir à donner à ces derniers le titre de barbares, nous prétendons au contraire qu'ils vivoient dans des siècles très-civilisés, et que leur esprit avoit beaucoup de culture. Si les tragiques grecs se sont astreints davantage à donner au tems une marche uniforme, et à ne pas changer le lieu de la scène, c'est d'abord, comme nous l'avons vu, que les divers usages établis sur les théâtres anciens, favorisoient l'observation de ce genre de vraisemblance, et ensuite que la nature des sujets dramatiques donnoit rarement la tentation d'y manquer. Ces sujets étoient mythologiques, et par cela même poétiques. Les arts, en les préparant d'avance, avoient déjà rassemblé en masses distinctes et faciles à saisir, ce qui, dans la nature, est dispersé de mille manières. De plus, les siècles héroïques

offroient à la fois des mœurs simples et des événemens merveilleux à l'imitation théâtrale; ainsi tout concouroit également, dans la Grèce, à faire marcher à grands pas l'action tragique vers une catastrophe frappante.

Mais la cause principale de cette différence se trouve dans la nature essentiellement diverse des Arts anciens et modernes. Le Génie statuaire inspiroit les poëtes anciens, le Génie pittoresque anime les poëtes romantiques. La Sculpture dirige exclusivement notre attention vers le groupe qu'elle représente; elle le détache, autant que possible, de tous ses alentours, et s'il exige quelques accessoires, elle ne fait que les indiquer légèrement. La peinture, au contraire, se plait dans les détails de ses tableaux, elle donne un grand éclat aux figures principales, mais elle réserve encore des teintes brillantes et harmonieuses pour les draperies, pour les fonds de paysages, pour les nuages et le ciel; elle aime surtout à découvrir dans l'enfoncement des lointains à perte de vue. Les nuances de la lumière, les illusions de la perspective, sont ses moyens et

sa magie. Ainsi l'Art dramatique des anciens, et particulièrement la tragédie, anéantissoit, comme purement accidentelles, les formes de l'espace et du tems; tandis que la poésie romantique, en les variant sans cesse, les fait servir à l'ornement de ses mobiles tableaux. Et si l'on veut, sans employer d'images, faire ressortir le même contraste, on dira que la poésie antique est idéale et que la poésie moderne est religieuse. La première soumet l'espace et le tems à l'empire de notre ame, et l'autre consacre ces notions mystérieuses qui tiennent à la partie la plus élevée de nous-mêmes, et sont peut-être une révélation de la Divinité.

L'esprit de la Scène antique et celui de la Scène moderne doivent offrir des différences analogues. C'est cependant au milieu du changement général des circonstances, d'un tout autre arrangement de théâtre, d'un nouveau choix de sujets, et d'un genre opposé d'inspiration poétique, qu'on a cru devoir imiter les tragédies grecques, et qu'on les a imitées sur parole, d'après les règles d'Aristote, auxquelles on

a encore donné un sens étroit, et attribué une autorité sans bornes. Un pareil système, joint à tout un code de bienséances théâtrales, a eu sur l'Art dramatique, en France, une influence que nous allons à présent examiner.

On voudroit arriver à la simplicité antique, et cependant on laisse de côté toute cette partie lyrique des tragédies grecques, qui est un développement tranquille de la situation présente, et par conséquent un moment stationnaire dans l'action. Il est vrai que cette même partie lyrique ne pourroit être transportée sur notre scène, où la musique, qui n'a jamais de place secondaire, ne paroît que pour donner la loi à la poésie. Mais si l'on retranche des pièces grecques les chœurs et tous les vers faits pour le chant, dans les différens rôles, elles seront plus courtes de moitié que les tragédies françoises. Voltaire se plaint souvent, dans ses préfaces, de la difficulté de trouver des sujets tragiques qui puissent fournir à la longue carrière des cinq actes. Comment donc parvient-on à remplir les vides qui résultent de l'omission des morceaux lyriques? Par une intrigue plus

compliquée. Au lieu d'une action dont la trame tout-à-fait simple se déroule avec uniformité jusqu'au moment décisif, et n'offre que deux ou trois grandes situations, les modernes imaginent des personnages tout exprès, pour que leurs desseins contradictoires amènent une foule d'incidens qui, en soutenant jusqu'à la fin l'attention du spectateur ou en excitant sa curiosité, retardent le dénouement. Ce moyen, sans aucun doute, exclut la simplicité; mais on espère sauver du moins l'unité raisonnée, en rassemblant les fils divers de l'intrigue par un nœud artistement formé.

Si l'intrigue est essentielle à la comédie, comme nous l'avons déjà montré, une grande complication d'événemens n'est en rien favorable à l'esprit de la tragédie. La comédie doit se contenter de saisir avec adresse un moment d'équilibre qui laisse à la fin de la pièce l'esprit en repos; mais ce n'est pas là le côté poétique de ce genre mélangé. Or, à ce qu'il me semble, la tragédie françoise offre, dans sa construction et dans la liaison de ses parties, quelques rapports avec la comédie,

quoiqu'elle s'en éloigne sans doute par la gravité, la dignité et le pathétique du style. Le genre d'unité qui s'y trouve, contente de même la raison plutôt qu'il ne satisfait le sentiment. Les personnages sortent d'une situation violente pour arriver à un état fixe, heureux ou malheureux; mais le cours des événemens ne semble pas révéler un ordre de choses mystérieux et plus élevé que l'enchaînement des causes terrestres. On ne voit planer au-dessus de l'homme ni la terrible Destinée, ni la sage Providence, et aucune espérance consolatrice ne dirige ses regards vers le Ciel. Ce n'est point la rétribution du dénouement qui peut faire succéder dans notre ame un état de calme et d'harmonie à de violentes émotions. Cette justice poétique, toujours imparfaite et souvent négligée, n'est, à mon avis, qu'une leçon sans effet, étrangère à l'impression morale que doit laisser la tragédie, et incapable d'inspirer des sentimens nobles et purs.

Une intrigue compliquée est indubitablement une invention avantageuse pour resserrer

dans un espace étroit la longue durée d'une action importante. Un intrigant est en général un homme pressé, qui ne perd point de tems pour arriver à son but. Plus une pièce sera donc en rapport avec l'idée d'intrigue et plus sa marche sera précipitée. Le cours naturel des choses humaines est grave et mesuré. Les grandes résolutions mûrissent lentement. Les noires suggestions des passions haineuses sortent avec timidité des profondeurs de l'ame, et craignent long-tems de se montrer au grand jour. La vengeance céleste, suivant l'expression si juste et si belle d'Horace, poursuit le coupable avec un pied boiteux. Qu'on essaye, si l'on veut, de tracer le tableau gigantesque du régicide commis par Macbeth, de son usurpation et de sa chute, en se renfermant dans les bornes étroites de l'unité de tems, et l'on verra si le sens que renferme cette peinture ne perd pas tout ce qu'il a de sublime, et l'on jugera si, en se mettant à la torture pour placer avant la pièce et pour exposer dans de pompeux récits, les événemens que Shakespear présente aux regards, il sera jamais possible de produire une impression aussi forte

et aussi pénétrante. Il est vrai que cette tragédie embrasse un tems considérable; mais quand son mouvement est aussi rapide, avons-nous le loisir de le mesurer? Nous voyons, en quelque sorte, les sombres filles de l'Erèbe ourdir les destinées humaines en accélérant la marche des bruyans rouages du tems; et nous sommes entraînés, comme par une force irrésistible, au milieu du tumulte des événemens, qui, en allumant les passions d'un mortel ambitieux, l'ont conduit par des gradations perfides, de la tentation au crime, du crime à l'habitude des forfaits, et de là à cet aveuglement funeste, auquel il a dû sa ruine. Un pareil phénomène, dans la sphère de la poésie dramatique, offre l'image de ces astres, sortis des profondeurs de l'espace, et d'abord à peine visibles à un immense éloignement, mais qui s'approchant bientôt avec une vîtesse toujours croissante du centre de notre système, effrayent les peuples de la terre, remplissent l'ame de pressentimens sinistres, et couvrent la moitié du ciel du panache menaçant de leurs vapeurs enflammées.

ONZIÈME LEÇON.

Continuation. — Influence des règles d'Aristote sur la forme de la tragédie. — Manière de traiter en France les sujets mythologiques et les sujets historiques. — Idée de la dignité tragique. — Observation des convenances. — Faux système sur les expositions. — Influence qu'a exercée dans l'origine le Théâtre Espagnol. — Idée générale des trois tragiques françois, Corneille, Racine et Voltaire, et revue de leurs principaux ouvrages. — Thomas Corneille et Crébillon.

Un genre d'effets particuliers et profondément tragiques est donc interdit au poëte que gênent les bornes étroites de l'unité de tems; il ne peut dépeindre ni l'accroissement insensible d'un désir secret de l'ame, ni la puis-

sance qu'exerce le tems sur l'univers. L'unité de lieu, en exigeant presque toujours un arrangement de la scène excessivement simple, exclut encore la pompe théâtrale et tout ce qui charme les yeux.

Il est possible que des circonstances accidentelles aient contribué, dans l'origine, à faire adopter cette dernière règle, ou l'aient même rendue indispensable. Il paroît, d'après une phrase de Corneille *, que l'art du machiniste n'a pas été de bonne heure perfectionné en France. De plus, on y a vu long-tems un grand nombre de spectateurs du premier rang, assis des deux côtés de la scène, et qui laissoient à peine aux acteurs un espace de dix pieds pour se mouvoir. Dans sa comédie du *Distrait*, Regnard fait une description très-plaisante du bruit et du désordre

---

* « Une chanson, » dit-il dans son premier discours sur la poésie dramatique, « a quelquefois bonne grâce » et dans les pièces à machines, cet ornement est re- » devenu nécessaire pour remplir les oreilles du spec- » tateur *pendant que les machines descendent.* »

qu'occasionnoient de son tems les petits maîtres des coulisses; il peint la manière dont ils causoient et rioient derrière les acteurs, et détournoient sur eux seuls, comme sur l'objet principal, l'attention de l'assemblée. Cet usage, destructif de tout effet théâtral, dura jusqu'à Voltaire, qui réussit, à force de se mettre en colère, à le faire abolir, lorsqu'on représenta *Sémiramis*. Comment auroit-on osé changer les décorations en présence de ce Chœur anti-poétique qui s'introduisoit de force sur le théâtre? Le lieu de la scène se déplace évidemment plusieurs fois dans le Cid, durant le cours du même acte, et cependant on ne changeoit en rien l'arrangement théâtral. Il est vrai qu'il en étoit de même à cette époque sur les théâtres anglois et espagnols; seulement, on étoit convenu de certains signes pour indiquer qu'on avoit transporté ailleurs le lieu de la scène, et l'imagination flexible des spectateurs suivoit le poëte partout où il vouloit. En France au contraire, où les jeunes Seigneurs avoient leurs siéges sur le théâtre, ils se moquoient de tout ce qui s'y passoit, et sembloient à l'affut du ridicule. Comme les grands effets tragiques ont besoin d'être pré-

sentés à distance et que la proximité détruit toute illusion, on ne se hasardoit jamais à essayer rien de nouveau. Tout se bornoit à des discours entre un petit nombre de personnages, et l'on soumettoit le théâtre à l'étiquette d'une antichambre. Il est vrai que c'étoit en effet une antichambre ou du moins un salon dans l'intérieur d'un palais que le théâtre représentoit le plus souvent. L'action des tragédies grecques se passoit toujours dans des places publiques, ornées d'une architecture majestueuse, et les poëtes françois, en traitant les mêmes sujets, ont été obligés de refondre la Mythologie, pour la jeter dans le moule des mœurs de la cour. Rien de violent ou d'extraordinaire n'arrive dans la demeure d'un Prince; on n'y franchit jamais les bornes du plus strict décorum. Or, comme dans les tragédies, tout ne peut pas se passer en politesses, avant Voltaire, les grands coups se frappoient derrière la scène, et l'on faisoit raconter par les confidens les actions les plus énergiques. Mais, suivant l'observation d'Horace, ce qui nous parvient par l'ouïe agit bien moins vivement sur notre ame que ce qui est mis devant

nos yeux, et dont nous nous assurons nous-mêmes par cet organe fidèle. Ce ne sont que les choses incroyables ou révoltantes par leur atrocité, que ce poëte veut qu'on dérobe aux regards. Il est vrai que l'emploi des moyens physiques peut être sujet à l'abus, et que la scène ne doit pas devenir une arêne bruyante et tumultueuse où la violence des actions affoiblit l'effet des paroles. Mais l'on peut blâmer avec autant de raison l'extrême opposé, c'est-à dire l'usage de tout refuser aux yeux, de ne donner jamais la preuve immédiate de rien, et de faire que toute la pièce soit une allusion à ce que l'on ne voit pas. Plusieurs tragédies françoises font naître aux spectateurs l'idée confuse que de grands événemens ont lieu peut-être quelque part, mais qu'ils sont mal placés pour en être les témoins. Il est certain que lorsqu'on ne nous présente jamais que les effets actuels de causes éloignées, ou qui restent invisibles pour nous, la vivacité de nos impressions en est fort diminuée. Il vaudroit peut-être mieux que ce fut le contraire, que les causes fussent mises en action et les effets en récit.

Voltaire a senti combien les anciens usages

étoient désavantageux en France à l'effet dramatique. Il recommande sans cesse que le théâtre soit décoré avec plus de pompe, et, en usant d'adresse dans plusieurs de ses pièces, pour faire passer bien des scènes ou bien des moyens qu'on auroit jugés d'avance contraires aux convenances, il a ouvert une route qui a été fort suivie depuis. Toutefois, malgré le succès qu'il obtint et l'exemple plus ancien que Racine avoit déjà donné dans Athalie, il semble que la défaveur s'attache de nouveau à tout ce qui frappe les sens. Dès qu'il y a dans une pièce un spectacle un peu brillant, ou un mouvement matériel un peu animé, les critiques du jour crient au mélodrame. L'idée que le moindre relâchement dans la discipline théâtrale, pourroit faire prévaloir ce genre monstrueux, les porte à soumettre la tragédie aux règles les plus rigoureuses, et à la dépouiller de tout le charme séduisant de sa pompe naturelle.

Voltaire s'est permis plusieurs contraventions à l'unité de lieu, mais il n'a jamais osé attaquer en théorie la règle même. Il se borne

à désirer qu'on se permette un peu plus de latitude dans la manière de l'interpréter, que par exemple, l'action se renferme dans l'enceinte d'un palais ou d'une ville, sans que pour cela l'on soit obligé de supposer qu'elle se passe toujours exactement à la même place. Il voudroit dans ce cas, pour éviter les changemens de décorations, que la scène fut disposée de manière à paroître renfermer diverses localités: « C'est, dit-il, la faute des constructeurs quand » un théâtre ne représente pas les différens » endroits où se passe l'action, dans une même » enceinte, une place, un temple, un palais, un » vestibule, un cabinet, etc. » On voit par là combien ses idées d'architecture et de perspective étoient confuses. Il en appelle au théâtre du Palladio à Vicence, mauvaise imitation des théâtres anciens, et qu'il ne se figure pas même tel qu'il est. Voltaire a commis une faute bien extraordinaire à cet égard dans sa pièce de *Sémiramis*, la première où il ait mis ses principes en pratique. Pour que ses personnages puissent rester immobiles à leur place, ce sont les lieux où ils doivent se rendre qu'il fait venir à leur rencontre; ainsi au troisième acte, la scène repré-

sente un cabinet, lequel ensuite, et sans que la reine l'ait quitté, fait place à un grand salon, magnifiquement orné, car ce sont les propres paroles de Voltaire. Le tombeau de Ninus, qu'on avoit vu auparavant en plein air devant le palais et vis-à-vis du temple des Mages, est parvenu à s'introduire dans ce salon, et il s'y trouve à côté du trône. Après que l'ombre en est sortie, au grand effroi des spectateurs, et qu'elle y est rentrée de nouveau, le tombeau revient à son ancienne place où on le revoit dans le cinquième acte. On nous apprend alors qu'il est très-vaste et qu'il s'y trouve plusieurs passages souterrains. Quel scandale n'exciteroit pas en France un étranger qui se permettroit de pareilles incongruités *!

---

* Brutus nous présente un autre exemple de la faculté locomotive que Voltaire a donnée aux édifices. L'arrangement de la scène, est décrit tout au long. Le sénat est rassemblé en plein air entre le Capitole et la maison des Consuls. Ensuite, lorsque la séance est levée et qu'Arons reste seul avec Albin, on lit dans la pièce imprimée, *ils sont supposés être entrés de la sale d'audience dans un autre appartement de la maison*

En général, les poëtes françois et ceux qui suivent le même système de règles ont, même dans la comédie, observé l'unité de lieu, d'une manière très-imparfaite. La décoration n'est pas changée, il est vrai; mais on voit arriver sur la scène bien des événemens qui n'ont pas coutume de se passer dans le même lieu. Combien n'est-il pas invraisemblable que les personnages se confient leurs secrets lorsqu'ils savent que leurs ennemis sont tous près d'eux? Comment trame-t-on une conjuration contre la vie d'un Prince, dans son antichambre? On met une grande importance à ne laisser jamais le théâtre vide pendant le cours du même acte. C'est ce qu'on appelle lier les scènes; mais cette loi n'est observée

---

de Brutus. Comment donc l'entend le poëte? Change-t-il le lieu de la scène sans que le théâtre reste vide, ou exige-t-il de l'imagination des spectateurs qu'ils prennent, contre le témoignage de leurs sens, pour la décoration d'une chambre une décoration absolument différente? et d'ailleurs comment le lieu qu'il a décrit au commencement pourroit-il être une sale d'audience?

qu'en apparence, car les acteurs sortent souvent d'un côté pendant qu'il en arrive d'autres du côté opposé. On veut ensuite que personne n'entre sur la scène ou n'en sorte, sans un motif apparent. Ce sont principalement les sorties qu'on a grand soin d'expliquer; on se débarrasse des confidens, en les envoyant faire des messages; mais quant aux grands personnages, ils sont obligés de se congédier les uns les autres le plus poliment qu'ils peuvent. En tout, le lieu de la scène est souvent désigné d'une manière si indécise ou si contradictoire, qu'un écrivain allemand * a dit avec beaucoup de justesse, que dans la plupart des pièces, on pourroit substituer à l'indication ordinaire ces mots plus simples. *La scène est sur le théâtre.*

Toutes ces fautes contre le bon sens proviennent presqu'inévitablement de l'observation

---

* *Joh. Elias Schlegeln, Gedanken zur Aufnahme des danischen Theaters.*

minutieuse des règles tirées des pièces grecques, lorsque toutes les circonstances ont changé. Pour éviter une invraisemblance, celle d'être censé voir d'un même lieu et pendant le cours d'un petit nombre d'heures, une action qui se passe dans des lieux différens et qui occupe un tems plus considérable; pour éviter, dis-je, cette invraisemblance, on se jette dans des contradictions réelles et beaucoup plus destructives de l'intérêt dramatique. On trouve mille fois l'occasion d'appliquer ce que dit l'Académie, dans son jugement sur le Cid, relativement à l'accumulation d'un si grand nombre d'événemens dans l'espace de vingt-quatre heures. « De crainte de pécher » contre les règles de l'Art, le poëte a mieux » aimé pécher contre celles de la nature. Mais ce n'est que dans un système d'idées fort rétréci qu'on peut admettre cette contradiction entre l'art et la nature.

J'en viens à un point plus important, le manque d'accord entre la manière de traiter un sujet et le sujet même. Les Grecs, à peu d'exceptions près, tiroient toutes leurs tra-

gédies de la Mythologie, c'est-à-dire de leur religion nationale. Les tragiques françois ont emprunté à ce même fond, et plus souvent encore ils ont puisé dans l'histoire de tous les siècles et de tous les peuples. Mais quelque ait été leur choix, l'esprit de l'Histoire ou celui de la Mythologie leur sont souvent restés étrangers. Je vais m'expliquer plus clairement. Lorsque le poëte choisit une fable mythologique, c'est-à-dire une tradition qui se rallie à la croyance religieuse des Grecs, il doit se transporter lui-même dans l'antiquité et nous forcer à le suivre. Pour nous faire comprendre des passions aussi énergiques et des actions aussi violentes que celles qu'il représente, il faut qu'il mette sous nos yeux les mœurs indomptées des siècles héroïques dans toute leur simplicité; il faut que ses héros nous paroissent aussi rapprochés des Dieux qu'ils l'étoient, d'après les opinions païennes, par leur origine et par leurs fréquentes communications avec eux. Le poëte ne doit donc pas éviter à dessein, ou épargner le merveilleux autant que possible, mais il doit exiger de l'imagination des spectateurs qu'elle le leur rende croyable.

Les poëtes françois, au contraire, ont prêté aux personnages fabuleux tous les raffinemens des mœurs du grand monde ; et parce que ces héros portoient le titre de Princes (ou de pasteurs du peuple, suivant l'expression d'Homère), on a motivé leur situation et leurs desseins d'après les calculs d'une politique habile. En cela on a blessé le costume caractéristique qui a bien plus d'importance que le costume des érudits et des antiquaires. Dans la *Phèdre* de Racine, lorsque le bruit de la mort de Thésée s'est accrédité, il est question de nommer cette Princesse régente pendant la minorité de son fils. Comment ce dessein peut-il s'accorder avec l'état des femmes et sutout des femmes grecques à cette époque ? C'est nous transporter au siècle de Cléopâtre. On voit encore Hermione, sans un père ou un frère qui la protège, seule à la cour et dans le palais de Pyrrhus avec qui elle n'est pas mariée ; tandis que non-seulement au tems d'Homère, mais dans toute l'antiquité, le mariage n'étoit autre chose que l'arrivée d'une jeune personne dans la maison de son époux. Mais quelque justifi-

cation que la situation d'Hermione puisse trouver dans les usages modernes, elle n'en est pas moins contraire à la dignité de femme, et cela d'autant plus que cette Princesse aime Pyrrhus et qu'elle n'a d'autre but que de hâter son union avec lui. Les Grecs eussent été aussi révoltés de cette inconvenance que les François le seroient, si on leur présentoit Andromaque, telle qu'on la voit dans Euripide, à la suite du vainqueur dont elle est l'esclave et la maîtresse.

Lorsque les mœurs de deux nations sont aussi complétement opposées que celles des Grecs et des François, pourquoi se tourmenter à les concilier? pourquoi vouloir que les mêmes faits aient pu se passer également chez l'un et l'autre peuple? Ce qu'on laisse subsister des anciennes traditions fait un contraste choquant avec ce qu'on a changé, et tout refondre est impossible: il vaudroit autant inventer un nouveau sujet. Les tragiques grecs se sont permis, il est vrai, d'altérer considérablement les circonstances des fables héroïques; mais jamais ils n'ont rien mis sur

la scène qui fut en contradiction avec les mœurs du tems des demi-Dieux, et ils se sont conformés à toutes les données antiques. Quant aux caractères, ils les ont pris tels que la légende mythologique ou l'ancienne poésie les leur donnoit ; la finesse d'Ulysse, la prudence de Nestor, la bouillante colère d'Achille étoient passées en proverbe, et ils ont peint ces Héros tels qu'ils existoient déjà dans l'imagination. Horace recommande fortement à tous les poëtes de suivre un pareil exemple. Combien cependant l'Achille de Racine n'est-il pas différent de celui d'Homère? Le ton de galanterie qu'on lui reproche n'est pas seulement une faute de costume, mais il rend toute la fiction invraisemblable. Peut-on imaginer que les sacrifices humains eussent existé chez un peuple dont les chefs et les guerriers auroient été à ce point susceptibles des sentimens les plus délicats ? C'est en vain que, pour expliquer ce contraste on a recours à la puissance de la religion. L'Histoire ne nous apprend-elle pas que la superstition la plus sanguinaire s'est toujours adoucie avec

les mœurs d'un peuple, à mesure qu'il s'est civilisé ?

Les tragiques modernes qui ont traité des sujets mythologiques, ont cherché autant qu'ils ont pu, à en écarter le merveilleux, comme trop contraire à nos idées habituelles. Mais quand nous sortons d'une sphère où les prodiges appartiennent au système général des idées, pour entrer dans le domaine prosaïque de l'histoire, et dans un monde dont le raisonnement et l'expérience nous ont fait connoître les lois, un seul miracle isolé que le poëte a laissé subsister, nous paroît d'autant plus incroyable. Dans les fictions d'Homère et des tragiques grecs, tout se passe sous les regards des Dieux, et lorsque ces Dieux se manifestent en revêtant une forme visible, ou en opérant des prodiges, nous n'en sommes point étonnés ; notre imagination s'est élevée au niveau du merveilleux, et il est devenu naturel pour nous. C'est ce qui n'arrive point dans les tragédies modernes où tout l'art du poëte et toute la pompe des récits, ont de la peine à faire passer un seul événement sur-

naturel. Les exemples seroient ici superflus puisqu'on peut les prendre au hazard. Je remarquerai cependant en passant, que Racine, dont les ouvrages sont tous composés avec tant de réflexion et de sagesse, s'est enveloppé à cet égard dans une étrange contradiction. Il adopte dans sa pièce de *Phèdre* l'explication historique de Plutarque, en supposant que Thésée avoit été retenu prisonnier par un Roi de Thrace dont il avoit voulu enlever la femme par amitié pour Pirithoüs, et que c'étoit ce qui avoit fait dire que ce Héros étoit descendu chez les morts afin d'enlever Proserpine pour son ami. Cependant Phèdre parle à Hippolyte de la descente de son époux aux Enfers, comme d'un événement déjà ancien, et elle confirme ainsi la tradition fabuleuse que toute la pièce tend à rejeter *? Pradon se tire d'affaire bien plus raisonnablement dans sa tragédie; car lorsqu'un Courtisan demande à Thésée

---

* Je l'aime non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers
Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche.

s'il est vrai qu'il ait été aux Enfers, il lui répond qu'un homme sensé ne doit pas ajouter foi à une pareille absurdité, qu'il a seulement tiré parti de la superstition populaire, pour répandre un bruit qui lui étoit politiquement utile.

Lorsque les tragiques françois ont traité des sujets historiques, on a pu leur faire à peu près le même reproche, celui d'avoir substitué les mœurs de leur nation aux mœurs des personnages qu'ils ont mis sur la scène, et de n'avoir donné ni vérité ni originalité à la peinture des siècles et des peuples différens. Les sujets empruntés de l'histoire avoient de plus pour eux un inconvénient particulier. Les fables mythologiques ont été transmises d'âge en âge par la poésie, elles sont préparées d'avance pour les nouvelles formes poétiques qu'on voudra leur donner, et elles se prêtent facilement au ton de dignité continue qu'exige la tragédie et surtout la tragédie françoise; car on sait que la langue poétique des François est excessivement dédaigneuse, et qu'il y a un nombre infini

d'idées qu'elle se refuse à exprimer. On est au contraire dans l'histoire sur un terrain prosaïque, la vérité du tableau demande une grande précision, des détails circonstanciés, des traits caractéristiques dont la pompe de la tragédie ne s'accommode pas toujours, et qui font perdre au cothurne quelque chose de sa hauteur. Aussi Shakespear, le premier des poëtes historiques a-t-il introduit, sans scrupule, une grande variété de ton dans ses tragédies. Les poëtes françois n'ont jamais pu s'y résoudre, et c'est pourquoi leurs compositions dramatiques manquent de ces contrastes pittoresques, de ces vives couleurs, de ces traits marquans, qui donnent l'idée de la vie. Quand il se présente dans l'histoire un détail peu poétique qu'il leur est impossible d'éviter, ils sont obligés de composer des énigmes, et l'on a bien de la peine à comprendre leurs savantes circonlocutions.

Ce sont des circonstances particulières qui ont décidé en France de la dignité des sujets historiques. Corneille s'étoit frayé une route nouvelle avec un bonheur extraordinaire, lors-

qu'il avoit composé le *Cid*. Quel thème pour un poëte qu'une histoire du moyen âge, arrivée chez un peuple allié, où dominent l'amour et l'honneur, et où les personnages, quoique d'un rang élevé, ne sont pas tout à fait des princes ! Si l'exemple de Corneille avoit été suivi, une foule de préjugés sur le cérémoniel tragique eussent été naturellement évités. Une vérité plus profonde, des sentimens chevaleresques et religieux en harmonie avec ceux qui, dans ce tems là encore, régnoient universellement auroient donné à la poésie tragique quelque chose de plus vrai, de plus intime, de plus rapproché du cœur. La nature des sujets auroit écarté d'elle-même ce rigorisme empesé qui s'est attaché à l'observation des prétendues règles d'Aristote; car on voit que Corneille ne s'en est jamais éloigné davantage que dans cette même pièce du Cid, où il suivoit, il est vrai, un modèle espagnol. En un mot, la tragédie françoise auroit pris un caractère national; les poëtes auroient ajouté au charme touchant et varié du genre romantique, celui de l'exécution brillante qui leur est propre, et l'Art dramatique auroit véri-

tablement déployé en France toute la magie de ses moyens.

Je ne sais quel sort malheureux détourna des présages aussi favorables. Corneille, malgré le succès extraordinaire qu'obtint le Cid, s'arrêta dans cette carrière et n'y eut point de successeurs. On vit, dans le siècle de Louis XIV, prévaloir l'opinion, qui regardoit l'histoire moderne comme impropre à fournir des sujets de tragédie. On se jeta dans l'ancienne histoire universelle, on parcourut les annales, non-seulement des Grecs et des Romains, mais celles des Assyriens, des Babyloniens, des Perses, des Egyptiens, etc. et l'on y chercha, même parmi les événemens les plus inconnus, ceux qu'on pourroit revêtir des formes tragiques. Racine fit un essai, qu'il regardoit comme très-hasardeux, en mettant des Turcs sur la scène. Cet essai réussit, et dès-lors les Turcs, ce peuple barbare, qui ne voit dans l'amour que la volupté, dans la puissance que la cruauté, et dans la subordination que l'esclavage, a joui des honneurs de la tragédie, tandis qu'on a long-tems refusé

ces mêmes honneurs aux peuples européens les plus renommés par leur enthousiasme religieux, par leur généreuse valeur, par leur respect pour les femmes. C'étoient uniquement les noms modernes, et surtout les noms françois, qu'on ne pouvoit pas supporter dans la langue poétique, car on donnoit d'ailleurs la couleur françoise à tous les héros de l'antiquité. Les noms et les circonstances historiques n'étoient souvent qu'un voile léger qui déguisoit des caractères contemporains. L'Alexandre de Racine ne ressemble en rien à celui de l'histoire ; mais on pourra louer le talent du peintre si l'on y voit le portrait d'un Turenne ou d'un Condé. Et qui pourroit, en lisant *Titus* et *Bérénice*, ne pas songer aux amours de Louis ?

Voltaire s'est exprimé avec sévérité quand il a dit : « Qu'en parcourant les tragédies des » successeurs de Racine, on croit lire les » romans de M.lle de Scuderi, » et c'étoit, sans doute, à Crébillon qu'il en vouloit ; car quoique Corneille et Racine fussent imbus jusqu'à un certain point des préjugés natio-

naux, ils ont souvent été inspirés par leur sujet, au point d'employer les couleurs les plus vraies et les plus fidèles. Corneille a peint les Espagnols de main de maître, mais comme il a puisé à la source, il y a quelque chose à retrancher de son mérite à cet égard. Il a aussi, le péché originel de la galanterie excepté, fort bien saisi le caractère des Romains, du moins, sous le rapport de la fierté inflexible, du patriotisme ardent, et de l'ambitieuse grandeur dans les vues politiques. Peut-être a-t-il trop souvent, ainsi que Lucain, revêtu ces sentimens d'une pompe exagérée et d'une jactance voisine de la forfanterie. Mais ce qui lui est échappé dans les mœurs romaines, c'est la sévérité républicaine unie à une parfaite simplicité et à une soumission profonde à l'empire de la religion. Racine a dépeint d'une manière admirable la corruption de Rome sous les Césars, et la tyrannie encore timide de Néron prêt à se dévoiler. A la vérité, Tacite lui avoit tracé sa route, et lui-même en fait l'aveu avec reconnoissance; mais c'est toujours un grand mérite que d'avoir rendu en poëte les pensées de l'his-

torien. Il a encore donné un caractère frappant de beauté et de vérité à la peinture des mœurs hébraïques, sans doute, parce qu'il étoit religieusement pénétré de l'esprit des livres saints; mais c'est à l'égard des Ottomans qu'il a le moins réussi. Bajazet est amoureux à la manière Européenne. La politique sanguinaire du despotisme Oriental, est, il est vrai, développée dans le rôle du grand Visir, avec un talent supérieur, mais tout le reste de la pièce est l'inverse de la Turquie. Les femmes au lieu d'être esclaves prennent les rènes du gouvernement, et se conduisent de manière à prouver que les Turcs ont raison de les renfermer. Voltaire, à mon avis, n'a pas été beaucoup plus heureux dans *Mahomet* ni dans *Zaïre*, et ces divers tableaux des mœurs Asiatiques manquent des teintes animées du coloris oriental.

Un mérite essentiel qu'on ne peut refuser à Voltaire, c'est celui d'avoir fait sentir que la tragédie doit se tenir le plus près possible de l'Histoire. Il a même souvent joint l'exemple au précépte, et on peut lui savoir gré de ce

qu'il a rétabli sur la scène les héros et les chevaliers chrétiens qui en avoient été bannis depuis le Cid. Les caractères de Lusignan et de Nérestan sont des créations poétiques d'une beauté naturelle et profondément touchante. Le Tancrède françois, ainsi que celui du Tasse, intéressera toujours nos cœurs, quelque soient les défauts d'intrigue de la pièce qui porte ce nom. La tragédie d'*Alzire* est un tableau historique du plus grand mérite. Il est curieux d'observer que Voltaire en allant à la découverte des sujets tragiques, ait fait véritablement le tour du globe; car après avoir montré sur le théâtre les peuples du Nouveau-Monde, il a été chercher à l'extrémité de notre hémisphère les Chinois, qui sembloient ne pouvoir servir de modèles qu'à des imitations grotesques. Mais le zèle de ce poëte a été trop tardif, la coupe étroite de la tragédie étoit décidée avant lui, et les préjugés nationaux avoient déjà sanctionné tout un code de lois minutieuses dont on ne pouvoit plus s'affranchir.

Si les plans dramatiques ont, dès l'origine,

été rétrécis par l'application des règles empruntées des Grecs sur parole, c'est ensuite une idée exagérée des bienséances sociales qui a le plus entravé le génie françois, et l'a empêché d'atteindre aux grands effets de la tragédie. On demande au poëte dramatique d'allier la nature et la vérité avec la forme poétique, il doit donc veiller à ce que l'une des conditions de son art ne soit pas exclusive de l'autre.

La tragédie Françoise s'est développée depuis Richelieu, sous la protection de la cour; la scène, comme nous l'avons vu, y a longtems représenté l'antichambre d'un Prince, et en respirant dans cette atmosphère, les spectateurs et l'auteur lui-même, se pénétroient de l'idée que la politesse est un des élémens primitifs de la nature humaine. La poésie tragique peint des passions exaltées, elle oppose les hommes les uns aux autres sous les rapports les plus redoutables, et les met tous aux prises avec le malheur. On peut exiger des personnages qu'elle offre à nos regards, la dignité idéale, mais leur situation les affran-

chit de l'obligation de rester fidèles aux égards délicats qu'impose la société. Tant qu'ils ont assez de calme pour s'observer encore, tant que l'égarement de la douleur ne s'est pas emparé de leur ame, ils n'excitent point en nous une profonde émotion. Le poëte doit, sans doute, revêtir les héros de cette grâce noble et touchante que César conservoit encore après avoir reçu le coup de la mort; il ne faut pas qu'il nous montre la nature humaine sous un aspect repoussant; l'expression la plus déchirante et la plus terrible doit avoir encore quelque chose qui s'élève au-dessus de la réalité. C'est le miracle qu'opère la poésie. Elle a, pour la plainte, des soupirs mélancoliques; elle a, pour la douleur, des accens qui pénètrent l'ame, et cependant elle nous charme toujours par une douce harmonie. Il n'y a qu'une certaine beauté parée qui ne s'accorde pas avec les épanchemens de la vérité, et c'est cette beauté parée qu'étale trop souvent en France le style de la tragédie: peut-être en faut-il accuser la nature du vers et celle de la langue. La langue françoise n'est pas susceptible de la plus

grande hardiesse poétique, elle se permet peu de licences, elle traîne jusques dans la poésie l'attirail embarrassant de la construction grammaticale. C'est ce dont les poëtes françois eux-mêmes se sont plaints. De plus, le vers alexandrin, avec ses rimes qui marchent par paires et ses hémistiches égaux, est par lui-même un rhythme symétrique et monotone, mieux adapté à l'énonciation des antithèses sentencieuses, qu'à l'imitation musicale du mouvement des passions, et son pas mesuré se prête avec peine à suivre le cours inégal, rapide, vagabond, qu'une vive douleur imprime à la pensée. Mais ce qui s'oppose surtout à ce que la tragédie françoise puisse émouvoir profondément, c'est un trait particulier du caractère national, je veux dire l'habitude que chacun contracte dès l'enfance de ne jamais s'oublier en présence des autres, de se montrer toujours sous l'aspect le plus avantageux. On a souvent remarqué que le poëte perce à travers ses personnages, qu'il leur prête sa présence d'esprit, ses réflexions calmes et justes et même son désir de briller. Si l'on examine attentivement la plupart de ces tragédies, on verra que les discours y sont

presque toujours adressés à un tiers, que les personnages ont rarement l'air de se croire seuls entr'eux, et qu'ils se tournent toujours plus ou moins en face des spectateurs. Il faut que nous lisions, pour ainsi dire, dans l'ame des héros d'une pièce, pour qu'ils nous inspirent de l'intérêt, et comment nous associerons-nous à leurs impressions, s'ils ne s'y abandonnent point eux-mêmes? Si toujours asservis à la poursuite de leurs projets, ils se présentent comme des êtres agissans plutôt que comme des êtres sensibles, ou, ce qui est pis encore, s'ils s'occupent à faire parade de qualités affectées; le poëte doit nous introduire dans le sanctuaire des pensées secrètes, des projets encore incertains, et nous montrer un cœur qui ne se défiant point encore de lui-même, se livre à tous ses mouvemens. L'éloquence peut et doit trouver sa place dans une tragédie, mais lorsque l'arrangement et la préparation s'y font sentir, elle ne convient qu'aux discours prononcés avec calme et pour un but manifeste. Le désordre des passions ne connoît que l'éloquence involontaire. Celui qui parle avec une véritable inspiration est passé tout

entier dans son objet, et il s'est oublié lui-même. Lorsqu'il s'occupe de l'effet qu'il produit, qu'il se complait dans l'étalage de l'art oratoire, c'est de la rhétorique et non de l'éloquence qu'il déploie. Or la rhétorique, et la rhétorique en habit de cour domine dans plusieurs pièces françoises, et particulièrement dans celles de Corneille. Racine et Voltaire ont peint avec plus de fidélité les mouvemens d'un cœur déchiré. Quand le héros d'une tragédie déplore son malheur en antithèses, ou en traits d'esprits ingénieux, nous pouvons économiser notre pitié. La recherche ou l'enflure des pensées est comme une cuirasse qui empêche les traits de la douleur de pénétrer dans le fond de notre ame. Cette pompe solennelle, cette parure cérémonieuse du style tragique, dans des situations qui exigeroient l'abandon et l'oubli de soi-même, ont porté Schiller à comparer les héros de la tragédie françoise aux Rois représentés dans les vieilles gravures, et qu'on voit couchés sur un lit avec leur sceptre, leur couronne et leur manteau royal.

La perfection des formes sociales qui dis-

tingue les François a influé chez eux sur la culture des beaux arts et même sur celle des sciences. Le sentiment très-délicat des convenances aiguise celui du ridicule, et si ce sentiment étoit poussé jusqu'à un excès de raffinement, c'en seroit fait de l'enthousiasme : car pour ceux qui sont privés de sensibilité, tout mouvement exalté, toute inspiration poétique a un côté risible. Lorsqu'une pareille manière de voir devient générale dans une nation, il doit s'y introduire une critique négative. La pensée tendue vers les innombrables écueils qu'il faut éviter, ne peut s'élever à de hautes conceptions, et la crainte du ridicule devient la conscience du poëte. Cette crainte qui arrête l'essor du génie et le dépouille de ses ailes, doit surtout être le supplice des auteurs tragiques; car puisque les extrêmes se rapprochent, dès que le pathétique disparoît, on voit arriver la parodie ; tout ce qui ne réussit point à exciter les pleurs provoque à l'instant le rire. Quelle frayeur mortelle n'inspire pas à Voltaire l'idée qu'on va parodier Sémiramis sur le théâtre Italien? Celui qui a passé sa

vie à se moquer des choses les plus respectables, fait valoir sa place de gentilhomme de la chambre, pour obtenir du gouvernement l'interdiction d'une plaisanterie assurément très-permise. Puisque les François ont trouvé un plaisir singulier à lancer les traits d'une raillerie spirituelle contre les productions littéraires de toutes les autres nations, il doit nous être permis de sourire quand nous les voyons heurter contre l'écueil qu'ils ont le plus signalé. Lessing a relevé avec beaucoup de sagacité ce qu'il pouvoit y avoir de ridicule dans le plan de quelques pièces françoises, telles que *Rodogune*, *Sémiramis*, *Mérope* et *Zaïre*; toutefois il y auroit encore à glaner après lui, et l'on pourroit surtout s'amuser à faire la guerre aux détails *. Mais

---

* C'est ce que j'avois fait précédemment dans une note, mais je la supprime en revoyant mon ouvrage pour le faire traduire en françois. Les vers que je citois sont la plupart abandonnés par les critiques françois eux-mêmes, et par conséquent ils ne prouvent rien contre leur théorie. C'est seulement aux idées générales que

dans la carrière polémique, cet auteur montre une virulence que nous ne voulons point imiter. Il faut dire pour son excuse qu'au tems où il a écrit, on ne voyoit presque sur les théâtres d'Allemagne que des tragédies françoises, qu'elles seules faisoient autorité ; et que le titre de modèles classiques ne leur avoit point été disputé. Il falloit donc renoncer à toute originalité ou en appeler d'une admiration exagérée. Le goût du public allemand a pris depuis lors une direction si différente, que c'est d'un tout autre genre d'erreurs, qu'il est nécessaire de le préserver.

Les François disent que les poëtes dramatiques ont à faire à un public, non seulement très-sensible au ridicule, et très-prompt à relever les fautes de goût, mais encore très-sujet à l'impatience. Sans doute, cette impatience est à leurs yeux une grande

---

j'attache quelque importance, et dans mes remarques critiques j'ai voulu citer des exemples bien plus que relever des fautes.

preuve d'intelligence et de vivacité d'esprit : On pourroit cependant y voir encore autre chose. Les esprits superficiels et légers, les ames peu sensibles manifestent toujours une inquiétude remuante, un désir empressé de changement. Mais quoi qu'il en soit de cette qualité, elle a eu sur le Théâtre françois une influence en partie favorable et en partie désavantageuse ; favorable en ce qu'elle force les poëtes à retrancher l'inutile, à marcher droit au but, à resserrer l'action, à donner de la précision au style. Ce genre de mérite est très-réel, et il a fait concevoir une haute estime pour la tragédie françoise, à ceux qui soumettent les Arts à l'examen de la froide raison, plutôt qu'ils n'en jouissent par le sentiment ou l'imagination. Mais d'un autre côté, l'impatience du public a l'inconvénient d'exclure de la poésie dramatique un certain ordre de beautés. Il est certain qu'un mouvement toujours soutenu, qui exige une attention toujours tendue, prend aussi quelque chose d'uniforme et de fatigant. C'est comme de la musique où tous les sons seroient également forts, toutes les vîtesses également rapides,

et où le zèle des exécutans les emporteroit toujours. Je regrette des points de repos dans les tragédies françoises, je regrette ces suspensions heureuses où la poésie lyrique apparoissoit autrefois. Il y a dans la vie de certains momens que l'ame solennise, en se recueillant au-dedans d'elle-même, en jetant un regard mélancolique sur le passé et sur l'avenir. Ce sont ces momens religieux, cette consécration d'une émotion profonde que je ne trouve nulle part. Les héros et les spectateurs sont toujours portés en avant vers ce qui va suivre, il n'y a que bien peu de scènes où une situation soit simplement exposée, et où elle se développe avec calme, indépendamment de ses effets et de ses causes. Il est question du fait et non du motif, et c'est cependant l'intention secrète d'une action qui décide de l'impression qu'elle produit sur les spectateurs. C'est cette même impatience qui fait que le jeu muet tient si peu de place dans l'art du comédien ; on ne laisse d'autre loisir à un acteur pour déployer les ressources de la pantomime, que le tems des longs discours qui lui sont adressés. L'on

est content si les rouages d'une intrigue ne se sont pas arrêtés un moment, et si le bruit des demandes et des réponses alternatives n'a jamais cessé de se faire entendre.

En général, l'impatience n'est pas une disposition favorable au sentiment du beau. Le plus animé de tous les Arts libéraux, la poésie dramatique, a aussi son côté contemplatif, et lorsqu'il est négligé, la tragédie, au lieu de cette harmonie intérieure qui doit lui servir d'accompagnement dans notre ame, n'excitera plus qu'un bruit étourdissant au dedans de nous.

Quelques-unes des imperfections du système qui nous occupe, n'ont pas été désavouées par les meilleurs critiques françois, et les rôles de confidens, par exemple, sont au nombre de ces imperfections. Chaque Prince ou chaque Princesse traîne régulièrement à sa suite son chambellan ou sa dame d'honneur ; on voit quelquefois dans une pièce jusqu'à trois ou quatre de ces écouteurs passifs, qui ne sont là que pour dire à leur protecteur ce qu'il sait déjà, ou pour exécuter ses commissions.

Les personnages secondaires des tragédies grecques étoient ordinairement de vieux gouverneurs ou des nourrices, et ils se dessinoient toujours par des traits bien caractérisés. Les poëtes savoient si bien faire connoître la situation d'ame et les projets des héros de la pièce, sans avoir besoin de les mettre en conversation avec des subalternes, qu'ils ont donné un rôle muet à un personnage aussi marquant que ce fameux Pylade dont le nom est devenu synonyme de celui d'ami. Mais quelques soient les plaisanteries dont les confidens ayent été l'objet, quelque désagrément que trouvent les acteurs à remplir ces sortes de rôles, il n'y a encore qu'Alfiéri qui ait su s'en débarrasser.

Un autre inconvénient de la tragédie françoise, c'est l'exposition, c'est-à-dire, l'explication de l'état des choses au commencement d'une pièce. Elle consiste, pour l'ordinaire, dans une confidence détaillée que le prince fait à loisir à son favori. Le même public dont l'impatience inspire tant de crainte aux auteurs et aux comédiens, se trouve doué

d'assez de calme pour souffrir qu'on lui raconte, dans de longs discours, les faits qui auroient dû se passer sous ses yeux. On avoue qu'il existe peu d'expositions parfaites, que les personnages font remonter leurs confidences beaucoup plus haut que ne le permet la vraisemblance, et qu'ils se disent presque toujours ce qu'il leur est impossible d'ignorer. Si la situation est compliquée il est rare qu'on parvienne à en donner une idée claire. Les pièces d'*Héraclius* et de *Rodogune* font une vraie confusion dans la tête. Chaulieu disoit du *Rhadamiste* de Crébillon, *la chose seroit assez claire, n'étoit l'exposition.* En général tout le système des expositions tant dans la tragédie que dans la haute comédie françoise, me paroît très-défectueux. Un début, sans mouvement dramatique, où l'on endoctrine gravement l'assemblée, est contraire à l'esprit du Théâtre. Au moment où le rideau se lève, les spectateurs sont nécessairement troublés par mille distractions, leur intérêt n'est pas encore excité, et c'est pourtant alors que l'auteur exige qu'ils se mettent en frais d'attention pour une froide expli-

cation, dont personne ne se soucie encore. Mais, dit-on, les Grecs s'y prenoient de même, je réponds que les faits, en général beaucoup plus simples, sur lesquels se fondoient leurs tragédies, étoient presque toujours connus d'avance ; et d'ailleurs que les expositions, si l'on en excepte les prologues maladroits d'Euripide, étoient pleines de mouvemens et de vie, et n'avoient point ce ton positif et dogmatique qui règne au commencement des pièces françoises. Avec quel art admirable, au contraire, Shakespear et Calderon n'instruisent-ils pas le spectateur ? Ils s'emparent de l'imagination dès l'entrée, et c'est seulement quand l'intérêt est excité, qu'ils développent les suppositions fondamentales de leur fiction. Ce moyen, il est vrai, est interdit aux tragiques françois. Le tems leur est mesuré avec tant d'économie, on ne leur donne qu'avec tant de restrictions la permission de frapper les yeux, ou d'intéresser par le mouvement de la scène, que, s'ils veulent que l'effet aille en croissant, ils sont obligés de réserver pour le dernier acte, le peu qu'on leur accorde dans ce genre.

Je me résume. Les François ont cru avoir conçu leur tragédie d'après une idée sévère, et ils l'ont conçue d'après une idée abstraite. Ils ont voulu réunir, sans aucune addition étrangère, et au plus haut degré de pureté possible, la dignité, la grandeur, les situations frappantes, le développement des passions et le pathétique qui conviennent à la tragédie; mais en la dépouillant de tous ses accessoires, ils lui ont fait perdre de la vérité, de la profondeur, de la vie, et lui ont ôté sa physionomie caractérisée. Une main libre et hardie n'a plus dessiné de faciles contours, et les tableaux n'ont plus offert de couleurs brillantes et variées. La force graduellement croissante d'une passion qui se développe avec lenteur, l'abandon involontaire, l'égarement de la douleur, en un mot, tous les grands effets tragiques y ont pris une teinte plus terne. La théorie de la tragédie est à peu près au même point où en étoit l'Art des jardins au tems de le Notre. La difficulté vaincue, le triomphe de l'Art sur la nature, une froide grandeur, s'y font également admirer. On y voit la même symétrie, le même alignement

au cordeau et des courbes aussi bien compassées ; et ce seroit également en vain, qu'en s'adressant à l'architecte de ces merveilles régulières, on voudroit lui faire saisir l'ordre secret qui règne dans un jardin anglois ; qu'on lui montreroit comment une suite de paysages variés, découverts l'un après l'autre et destinés à se relever mutuellement, concourent à produire sur l'ame, une impression particulière, très-profonde et très-douce à la fois.

Des préjugés anciennement enracinés chez une nation sont rarement accidentels ; ils tiennent à une disposition d'esprit universelle, et dont les hommes les plus distingués ne sont pas eux-mêmes tout-à-fait exempts. Ces préjugés doivent alors être considérés non pas simplement comme causes, mais comme les résultats manifestes de principes cachés. Nous accordons volontiers que les lois prohibitives d'une critique fondée sur l'analyse, a borné le vol des tragiques françois, mais il reste toujours douteux que, laissés à eux-mêmes, ils eussent conçu une théorie plus

vaste, et qu'ils l'eussent appliquée avec succès. On ne peut refuser à quelques-uns d'entr'eux les plus rares talens et l'habileté la plus consommée; si, placés dans des circonstances défavorables, ils ont atteint à des beautés d'un ordre supérieur, on doit les admirer à double titre, et cependant nous sommes loin de convenir, en thèse générale, que la difficulté vaincue soit une source de plaisir, et qu'un chef-d'œuvre doive encore être un tour de force. Ce n'est point à la gloire des auteurs que nous en voulons, c'est seulement la prétention qu'ont les François de s'ériger en législateurs universels du bon goût, que nous avons désiré repousser avec une juste énergie.

J'ai déjà dit quelques mots en passant sur le premier âge du Théâtre françois. L'on imposa aux poëtes des devoirs toujours plus sévères. La foi à l'infaillibilité d'Aristote, et le respect pour l'autorité des anciens régnèrent toujours avec plus d'empire. Cependant l'inclination naturelle des auteurs les entraîna vers le Théâtre espagnol, tant que l'Art dramatique n'eût pas été développé en

France au point d'oser prendre une marche indépendante. On ne se contentoit pas d'imiter le genre des Espagnols, mais on empruntoit d'eux leurs inventions les plus ingénieuses. C'est ce qu'on a vu du tems de Richelieu et même pendant une partie du siècle de Louis XIV. Racine est peut-être le premier poëte que n'ait pas atteint cette influence étrangère. Presque toutes les comédies de Corneille, ainsi que deux de ses tragédies les plus estimées, *Le Cid* et *Don Sanche d'Arragon*, sont des pièces espagnoles refondues. La seule tragédie de Rotrou qui soit restée au théâtre, *Wenceslas*, est imitée de Francisco de Roxas. Une pièce de Molière qui n'a pas été représentée, *la Princesse d'Elide* est tirée de Moreto. *Don Garcis de Navarre* est emprunté d'un auteur espagnol inconnu. *Le Festin de Pierre* porte la marque de son origine *.

---

* Cette comédie prouve que Molière n'entendoit pas trop l'Espagnol. Comment pouvoit-il traduire le titre

On n'a qu'à lire les ouvrages de Thomas Corneille pour se persuader qu'à peu d'exceptions près, ce sont des pièces espagnoles remaniées. On peut en dire autant des premières productions de Quinault, c'est-à-dire, de ses comédies et de ses tragi-comédies. Le droit de puiser à cette source étoit si généralement reconnu en France, qu'on ne se donnoit pas même la peine de restituer à l'original une partie des succès qu'obtenoit la copie. Il n'y a que *le Cid* où le texte espagnol soit souvent cité, et cela, sans doute, parce qu'on avoit disputé à Corneille le mérite de l'invention. Ce seroit une occupation assez instructive que celle de découvrir les modèles inconnus de toutes ces anciennes pièces françoises, et de comparer ensemble les auteurs des deux nations. Il faudroit cependant s'y prendre autrement que ne l'a fait Voltaire, lorsqu'il a voulu remonter à l'origine

---

de la pièce l'*Hôte de Pierre*, par ces mots le *Festin de Pierre*, mots qui ne veulent rien dire, ou veulent dire toute autre chose.

d'*Héraclius*; car, selon Garcia de la Huerta, il n'a pas en cela fait preuve de connoissances ni même de bonne foi.

Si le genre espagnol a cessé d'être en faveur sur le Théâtre françois, c'est que d'abord il n'y est connu que par des copies souvent très-défigurées, et ensuite parce que rien n'est plus différent que le caractère des deux nations, et conséquemment que l'esprit de leurs langues et de leur poésie. La langue françoise est l'interprète fidèle du raisonnement; elle est claire et méthodique: la langue espagnole, ainsi que nous l'apprend l'histoire, s'est enrichie des trésors de l'Orient; elle se plaît dans les images hardies, dans les jeux fantastiques de l'esprit: si donc, en conservant le fond des caractères et des situations, on prive les pièces espagnoles de tout le luxe de leur parure, de ces romances inspirées par une brillante imagination, de ces strophes rimées qui font l'effet de variations musicales, et si, en faisant passer le style par la filière uniforme du vers alexandrin, on soumet encore l'ordonnance générale aux

règles d'Aristote, il n'y aura plus d'accord entre le sujet et la forme, et l'on renoncera au seul genre de vérité qui puisse exister encore dans le domaine de la fiction.

Le charme de la poésie espagnole consiste dans le mélange de l'inspiration sérieuse et élevée qui semble originaire du Nord, avec la douce volupté du Midi et la pompe éclatante de l'Orient. Le génie de Corneille avoit des traits de ressemblance avec le génie espagnol, mais seulement du côté sérieux. On peut regarder ce poëte comme un Espagnol élevé sur les bords de la Seine. C'est bien dommage qu'après avoir composé *le Cid*, il n'ait pas choisi des sujets, où il pût développer les sentimens de loyauté et d'honneur chevaleresque, qui remplissoient son ame; car, lorsqu'il s'est jeté dans l'histoire Romaine, ce sont ces mêmes sentimens qu'il a déguisés sous l'apparence du patriotisme sévère et de la politique ambitieuse qui ont régné successivement à Rome. En général, il a moins cherché à exciter la pitié ou la terreur que l'étonnement, par les situations extraordi-

naires où il a placé ses personnages, ou l'admiration par le plus grand caractère qu'il leur a fait déployer. Il se plait même si fort à commander l'admiration, que lorsqu'il ne peut pas nous en inspirer pour les héros de la vertu, il veut nous forcer à en éprouver pour les héros du vice, tant il leur donne d'audace, de force d'ame, d'étendue d'esprit; tant il les élève au-dessus des foiblesses humaines. Il va même souvent jusqu'à leur faire étaler une arrogance dont on ne voit pas le motif, ils paroissent fiers de leur fierté. Souvent les grandes ressources qu'ils ont en eux-mêmes éloignent d'eux notre intérêt, soit qu'ils méritent ou non d'en inspirer. Corneille a fréquemment dépeint la lutte de la volonté contre les passions; mais comme il aimoit les idées générales, il n'a point présenté ce combat immédiatement, et il en a fait un choc entre des principes opposés. C'est surtout dans la peinture de l'amour que ce poëte paroît froid, sans doute parce qu'il n'a pas pu se résoudre à montrer cette passion comme une foiblesse intéressante. Elle joue cependant un grand rôle dans ses pièces, dans celles

mêmes où elle est le plus étrangère au sujet. Peut-être a-t-il en cela obéi au goût de son siècle ; peut-être son esprit chevaleresque lui faisoit-il regarder l'amour comme l'ornement de la bravoure, comme la banderolle colorée qui flotte au haut de la lance, comme l'écharpe brillante que la beauté donne à la valeur. L'amour n'est pas dans Corneille cette puissance entraînante et redoutable, ce sentiment qui après s'être glissé imperceptiblement dans le cœur, finit par y régner en maître ; c'est un hommage exclusif et flatteur, un devoir d'abord librement choisi, mais qui veut ensuite maintenir sa place à côté des autres devoirs. C'est ainsi que ce poëte à présenté l'amour dans ses meilleures pièces ; dans celles de sa vieillesse il le fait céder à l'ambition, et ces deux ressorts s'affoiblissent réciproquement. Les héroïnes de Corneille n'ont rien de féminin, l'amour qu'elles inspirent est pour elles un moyen plutôt qu'un but. Elles s'en servent pour exciter leurs amans à des entreprises périlleuses, quelquefois même à des crimes, ce qui assurément ne fait pas paroître les hommes à leur avantage.

Les héros amoureux sont des esclaves condamnés à une aveugle obéissance, ce sont de nobles messagers chargés de commissions héroïques, qui doivent leur mériter de hautes faveurs. Des femmes, telles qu'Emilie dans *Cinna* ou que Rodogune, peuvent, en effet, jouir de leur puissance, mais elles ne sont pas capables d'aimer.

Si Corneille, en traçant ses caractères, s'est écarté des proportions de la nature humaine, s'il a trop fait ressortir la partie énergique et trop repoussé dans l'ombre la partie sensible de l'ame, si ses héros ont une volonté trop forte et des sentimens trop foibles, il s'est encore bien plus éloigné de la vérité dans les situations qu'il a imaginées. Elles présentent si souvent des contrastes symétriques, qu'on peut les nommer des antithèses en action, et qu'on finit par trouver naturel que les personnages s'expriment en épigrammes sentencieuses. L'éloquence de Corneille est souvent très-remarquable par la force et la concision, mais d'autres fois elle paroît emphatique et guindée, et finit par se perdre dans de vaines amplifications. Les poëtes

latins du tems de la décadence des lettres, Sénèque le philosophe et Lucain, semblent lui avoir apparu comme des modèles à imiter, et il a malheureusement quelques rapports avec Sénèque le tragique. Ce ton déclamatoire devient bientôt fatigant par sa pompe monotone, mais il a prodigieusement relevé le mérite de quelques mots très-simples qui l'interrompent quelquefois *; l'impression de ces belles paroles est néanmoins souvent affoiblie par les longs discours qui leur succèdent. Quand une mère Spartiate dit, en donnant un bouclier à son fils, le mot fameux qu'on peut comparer à celui du père d'Horace, elle n'ajouta certainement rien de plus.

C'est surtout à peindre l'ambition, cette passion qui établit son trône dans une ame dépouillée de tous les sentimens tendres, que

---

* Le *qu'il mourut* du vieil Horace, le *soyons amis, Cinna*, et le *moi* de Médée. Ce dernier mot, pour le dire en passant, a été emprunté de Sénèque.

Corneille paroît avoir été éminemment destiné. Sa jeunesse s'étoit écoulée pendant les dernières guerres civiles, et il avoit vu les restes de l'indépendance féodale. On ne sait jusqu'à quel point il a ressenti l'influence de l'esprit qui régnoit à cette époque, mais il est certain qu'il semble déjà occupé des grandes questions politiques qui ont tant agité le siècle auquel Voltaire a donné l'impulsion. Il n'en paya pas moins à Louis XIV, dans des vers actuellement oubliés, ce même tribut d'éloges auquel se sont assujettis tous les poëtes contemporains.

Corneille ouvrit sa carrière avec un éclat prodigieux en donnant *le Cid*. Nous avons vu qu'il en devoit la première idée à une pièce espagnole dont il paroît même avoir suivi exactement le plan. Je ne connois pas le Cid de Guillen de Castro; mais, à en juger par les morceaux cités dans Corneille, il est écrit fort simplement et n'a point la pompe de style de la tragédie françoise : je ne sais si le mérite d'une diction plus élevée n'a point été acheté par quelque sacrifice particulier. Tous les

critiques françois s'accordent à trouver le rôle de l'Infante inutile ; mais l'auteur espagnol avoit jugé que l'amour d'une Princesse donnoit à Rodrigue quelque chose de si brillant, et le désignoit si bien comme la fleur de la chevalerie, que la passion de Chimène en devenoit plus excusable. Il est vrai que le rôle de l'Infante auroit dû être conçu d'une manière plus douce et plus harmonieuse, et que, tel qu'il est, il n'influe point sur le coloris général de la pièce. On peut en dire autant des victoires remportées par Rodrigue sur les Maures, exploits qui, par les mêmes motifs, auroient dû être relevés avec plus d'éclat. Quoi qu'il en soit le *Cid* fut accueilli avec des transports d'admiration, et le plaisir prodigieux que fit une pièce, sans mélange de passions basses, et fondée toute entière sur le combat de sentimens aussi purs que ceux de l'honneur, de l'amour et du devoir filial, ce plaisir, dis-je, prouve évidemment qu'à cette époque l'esprit romantique vivoit encore chez les François, et qu'ils s'abandonnoient sans réserve aux impressions de la nature. Les beaux esprits du tems ne partagèrent point cet enthousiasme. Ils soutinrent, et l'Académie à leur tête,

que le sujet du *Cid* (un des plus beaux qui soit jamais échu à un poëte) ne valoit rien pour la tragédie ; et comme ils étoient hors d'état de se transporter dans un autre siècle et au centre de mœurs différentes, ils y trouvèrent une foule d'invraisemblances et d'inconvenances *. Le *Cid* n'est point, il est vrai, une tragédie dans le sens des anciens, et Corneille lui avoit d'abord donné le nom de tragi-comédie. Comment une pièce aussi étrangère aux idées des Grecs pouvoit-elle être justiciable du tribunal d'Aristote?

On a reproché à la tragédie *des Horaces* de manquer d'unité. Il semble que le meurtre de Camille et le jugement qui absout Horace fratricide en faveur d'Horace victorieux, est une seconde action indépendante du combat des trois frères Albains avec les trois frères Romains. Corneille s'étoit laissé persuader le

---

* Scudéri parle presque de Chimène comme d'un monstre, et appelle toute la pièce, *ce méchant combat de l'amour et de l'honneur*.

premier qu'il avoit péché contre la règle ; mais je trouve qu'il a eu tort de s'abandonner lui-même. Si la mort de Camille n'avoit pas fait partie de la pièce, les femmes y auroient été inutiles dès les premiers actes, et si l'ardent patriotisme d'Horace n'eût pas étouffé en lui la voix du sang, le combat qui sauva Rome n'auroit point été un sujet de tragédie, mais un fait simple et sans nœud dramatique. Un défaut plus réel, selon moi, c'est que le poëte ait représenté, *intra privatos parietes*, et sans frapper les regards, un événement public, qui décidoit du sort de deux peuples, et ce défaut fait ensuite manifestement tomber le cinquième acte. Quelle autre impression n'auroit-on pas reçue si le vainqueur, ainsi que le peint Tite-Live, solennellement condamné par un arrêt cruel en présence du roi et du peuple entier, eût dû sa grâce aux larmes et aux cris de son vieux père? Ensuite, pourquoi le poëte ne s'est-il pas contenté de suivre l'histoire, qui nous apprend qu'une sœur d'Horace aimoit un Curiace, et a-t-il encore imaginé de marier une sœur de Curiace avec un des Horaces, en supposant que les inclinations

tendres l'emportent chez l'un des héros, de même que le patriotisme domine chez l'autre? Il résulte de là une grande invraisemblance. Eût-on jamais choisi, pour un pareil combat, des guerriers rapprochés par une aussi étroite alliance, et qui auroient eu tant de raisons de se ménager réciproquement? Il n'y a d'ailleurs que la fougue de la première jeunesse qui puisse excuser le meurtrier de Camille. A moins d'être décidément un forcené, Horace, déjà marié, auroit supporté avec douceur les plaintes d'une sœur infortunée.

Cinna est regardé comme très-supérieur aux *Horaces*. On peut cependant y remarquer déjà une inspiration moins élevée et des sentimens moins purs. La fiction est évidemment descendue de la sphère idéale, et tous les motifs y sont altérés par divers alliages. Le républicanisme de Cinna n'est que le voile d'une autre passion; il n'est lui-même qu'un instrument dans les mains d'Emilie, et Emilie d'un autre côté, sacrifie son amour prétendu à sa vengeance. La grandeur d'ame d'Auguste est tellement équivoque, qu'on peut la prendre

pour la pusillanimité d'un vieux tyran. De plus, la conjuration est tenue dans l'éloignement et ne se voit qu'à travers un magnifique récit. Elle n'excite point cette sombre inquiétude, cette attente de l'événement, qui peut rendre un pareil sujet si éminemment propre à la tragédie. Emilie, l'ame de la pièce, a été nommée avec éloge, par Chaulieu, une adorable Furie; mais les Furies se laissoient appaiser par des prières et des sacrifices, tandis qu'Emilie demeure inaccessible à toutes les impressions de la piété. Le culte d'une pareille divinité peut à peine être permis à un amant; aussi ses adorateurs, Cinna et Maxime, sont-ils de vrais scélérats dont le tardif repentir ne peut point passer pour sincère.

On voit déjà se manifester ici cette disposition au Machiavélisme des motifs, qui plus tard devint le caractère dominant des compositions de Corneille. Cet emploi de moyens artificieux, toujours repoussant en soi, devient encore souvent, chez ce poëte, maladroit et inutile. Il se flattoit de surpasser les plus habiles en connoissance du monde, des

hommes, des affaires et de la cour. Avec l'ame la plus droite et la plus honnête, il avoit la prétention de pouvoir donner des leçons à Machiavel lui-même. Il étale doctement et avec complaisance, tout ce qu'il sait sur l'art de tromper; mais il ne se doutoit pas seulement de la marche secrète d'une politique astucieuse, de ses souplesses et de ses détours; s'il avoit observé Richelieu, il auroit pu en apprendre davantage.

Parmi les pièces où Corneille a peint le caractère de l'esprit public chez les anciens Romains, on distingue surtout *la Mort de Pompée*. Cette tragédie offre des morceaux très-frappans; mais en tout il y a plus de pompe que de véritable grandeur, et les hyperboles de Lucain ne s'y reconnoissent que trop. Ce sont des airs de bravoure en fait de rhétorique, foiblement liés ensemble par le fil d'une intrigue mal nouée. D'ailleurs les manœuvres de Ptolomée, et la coquetterie intéressée de sa sœur Cléopâtre, font un contraste mesquin avec la mort du grand Pompée, la profonde douleur de Cornélie et la pitié magnanime de César.

A peine le vainqueur a-t-il rendu les derniers devoirs à l'ombre courroucée de son ennemi, qu'il tombe aux pieds de la plus belle des Reines; ce n'est pas seulement un hommage qu'il lui présente; mais il est amoureux avec des soupirs et des flammes. Cléopâtre de son côté, suivant l'expression du poëte, veut, à force d'œillades, se ressaisir du sceptre de son frère. César se montre ce qu'il étoit en effet, l'amant de toutes les femmes, mais ce n'est pas là un genre de passion qu'on doive présenter sur le théâtre tragique.

Dans *Sertorius*, ouvrage écrit beaucoup plus tard, Corneille a trouvé le moyen de faire paroître petit le grand Pompée et ridicule le héros de la pièce. Sertorius s'écrie :

Que c'est un sort cruel d'aimer par politique !

Ce vers peut s'appliquer à tous les personnages de la tragédie. Aucun n'aime véritablement, mais tous font servir un amour prétendu à un but politique. Un guerrier endurci, Sertorius, fait en cheveux blancs, l'amoureux d'une Reine espagnole, Viriate;

cependant il substitue un autre adorateur à sa place, et va lui-même offrir sa main à Aristie. Lorsque Viriate le presse de l'épouser, il lui demande instamment un délai. Viriate, après quelques complimens polis, avoue avec franchise qu'elle ne sait ce que c'est que d'aimer ou de haïr, et tout ce qui suit est également dénué de sentiment. Les traces d'une pareille froideur d'ame se font remarquer, même dans les ouvrages de la jeunesse de Corneille, mais elle se dévoile dans ceux de sa vieillesse à un degré véritablement étonnant.

En revanche, les sentimens chrétiens sont exprimés, dans *Polyeucte*, avec chaleur et dignité. Peut-être, cependant, y pourroit-on remarquer une foi ferme et constante plutôt qu'un véritable enthousiasme religieux. Les miracles de la grâce y sont posés en fait, mais non pas manifestés sous un jour à la fois frappant et mystérienx. Voltaire a déjà observé que les premiers actes de cette pièce se rapprochent de la comédie par le ton du dialogue, et par le genre des situations. Une femme, mariée contre son inclination par obéissance pour

son père, et qui déclare à son amant et à son mari, que si ses premiers sentimens subsistent encore, elle saura néanmoins rester fidèle à son devoir; un père intéressé et vulgaire, livré aux regrets de n'avoir pas fait épouser à sa fille le favori de l'Empereur, il n'est rien là qui promette de grands effets tragiques. Le partage des affections de Pauline est cependant bien dans la nature, et les combats de son cœur doivent trouver grâce devant les juges les moins indulgens. On convient que sa situation et le caractère de Sévère font le plus grand charme de la pièce. Mais la générosité active d'un jeune héros, dont la passion augmente encore le mérite, repousse dans l'ombre la résignation de ce Polyeucte qui se dévoue sans qu'il paroisse lui en coûter assez. On a voulu conclure de cet exemple que le sacrifice volontaire des Martyrs ne pouvoit pas être présenté avec avantage dans une tragédie. Je suis loin de le penser. La joie avec laquelle ces saintes victimes de la foi souffroient les tourmens et la mort, n'étoit pas de l'indifférence, mais l'héroïsme de l'amour; et avant d'être traînés au supplice ils étoient déjà sortis vain-

queurs d'une lutte douloureuse contre tous les penchans terrestres. Quelle émotion vive et profonde le poëte ne peut-il pas exciter lorsqu'il nous peint les angoisses de la nature, tandis qu'une ame angélique reprend son vol vers le Ciel! La catastrophe est amenée dans *Polyeucte* par un moyen mauvais à tous égards; ce Félix, dont la basse lâcheté fait tourner contre Polyeucte, tous les efforts de son rival pour le sauver, gâte la beauté du tableau.

Il faut que Corneille eût bien du goût pour les antithèses symétriques, puisqu'il avoue que *Rodogune* est son ouvrage favori. Je m'en remets à Lessing pour relever la niaiserie de ces deux Princes qui, placés entre deux furies altérées de sang, courent sans cesse de l'une à l'autre sans savoir s'en débarrasser. Voltaire en revient toujours à citer le cinquième acte comme un des phénomènes les plus étonnans du Théâtre françois. Mais rien ne m'est plus étranger, je l'avoue, que cette manière de juger les productions des arts, en admirant une partie indépendamment du tout, sans lequel elle n'existeroit pas.

On sait à quel point l'intrigue d'*Héraclius* est difficile à comprendre. Le nœud principal de la tragédie, l'incertitude du tyran Phocas, qui ne sait lequel des deux jeunes héros est son fils, et lequel est le fils du roi qu'il a tué, ce nœud, dis-je, a beaucoup de rapport avec celui d'une pièce de Caldéron *, et l'on ne voit rien de pareil dans l'histoire. A d'autres égards, les plans des deux poëtes sont très-différens. Quoi qu'il en soit du mérite de l'invention, l'ingénieuse bizarrerie des événemens est chez Caldéron en harmonie avec la magie brillante des couleurs poétiques, tandis que dans Corneille la fatigue de démêler une intrigue embrouillée n'est récompensée que par une

---

* Voltaire auroit pu s'épargner la peine de prouver que Caldéron n'a pas imité Corneille, mais ce qui lui est plus difficile, c'est de démontrer que Corneille n'ait pas imité Caldéron. Il est certain que le poëte françois se donne pour avoir conçu la première idée de cette pièce, mais il faut se souvenir que ce n'est que forcé par la nécessité, qu'il a reconnu ce qu'il devoit à l'auteur espagnol du *Cid*.

suite d'épigrammes tragiques, qui n'offrent aucune jouissance à l'imagination.

Nicomède est une comédie politique fort sèche, que l'ironie continuelle du Héros a bien de la peine à ranimer.

C'est à peu près là les seules pièces de Corneille qui soyent restées au théâtre. Celles qu'il a composées dans sa vieillesse ne sont que des traités dialogués sur la raison d'état, applicables à tous les cas particuliers : autant vaudroient des parties d'échec mises en tragédies.

Si l'on a la patience de parcourir toutes les pièces de Corneille reconnues pour mauvaises, on est étonné de voir qu'elles sont construites d'après les mêmes principes, et au style près, avec autant d'artifice que ses ouvrages les plus admirés. L'ordonnance d'*Attila*, par exemple, a beaucoup de rapport avec celle de *Rodogune*. Il est encore curieux d'observer dans ses propres jugemens sur ses tragédies, combien il met d'importance à des bagatelles, tandis qu'il semble oublier le premier but de la poésie tra-

gique, la révélation des mystères de l'ame et de la destinée humaine.

Racine, qui depuis un demi-siècle a été déclaré le poëte préféré de la Nation françoise, ne fut pas durant sa vie aussi favorisé du sort que son prédécesseur, et malgré plusieurs succès éclatans, il ne put jouir d'une gloire sans nuages. En reconnoissant qu'il avoit beaucoup contribué au perfectionnement de la langue françoise, nous avons déjà payé un juste tribut d'éloges, à la noble élégance, à l'expression véritablement poétique, au mécanisme admirable de ses vers. Il eût des rivaux au théâtre, et, ce qu'on a peine à concevoir, des rivaux souvent heureux. Les admirateurs exclusifs de Corneille, parmi lesquels on distingue M.me de Sévigné, prirent parti contre lui. D'autre part, l'envie lui opposa Pradon; et ce poëte, indigne de lui être comparé, lui enleva, malgré les vives réclamations de Boileau, les suffrages de la multitude et même ceux de la Cour. Le chagrin qu'une pareille injustice fit éprouver à Racine, l'arrêta dans la carrière dramatique, au moment où son talent étoit arrivé au plus haut point de maturité.

Dans la suite, et lorsque les yeux du public se furent ouverts, les scrupules d'une piété mal entendue empêchèrent ce poëte de se remettre à composer pour le théâtre, et Mme de Maintenon pût seule obtenir, qu'en faveur de son institut de Saint-Cyr, il consentit à traiter des sujets tirés de l'Écriture Sainte. Il est vraisemblable que sans les causes que nous venons de citer, son génie auroit pris un vol encore plus élevé, car on remarque dans ses ouvrages une perfection toujours croissante.

Racine a répandu un grand charme dans sa poésie; naturellement très-susceptible de toutes les émotions tendres, il les exprime avec des nuances délicates et une heureuse harmonie. Il ne faut peut-être pas évaluer trop haut le mérite de la sage modération qui le porte à observer en tout une juste mesure, car il n'avoit pas de surabondance d'énergie. On aperçoit même dans ses ouvrages quelques traces de foiblesse, et il se peut que ce défaut ne fut pas étranger à son caractère. Dans ses premières pièces, il a rendu hommage à cette galanterie doucereuse, qui servoit alors comme une fausse

image de l'amour, à former le nœud d'une intrigue; mais depuis il a senti tout ce que cette passion, développée avec vérité, pouvoit avoir de théâtral et de poétique, et il a tracé, dans ses rôles de femmes surtout, des peintures admirables de l'amour. Plusieurs scènes de ce poëte respirent peut-être même une volupté trop tendre, que la délicatesse et la pureté des expressions ne servent qu'à faire pénétrer plus profondément dans le cœur. Les mouvemens contradictoires d'une passion malheureuse, l'égarement d'un cœur consumé par de vains désirs, sont dépeints par Racine d'une manière plus touchante et plus intime qu'ils ne l'avoient été avant lui sur le Théâtre françois; et, peut-être, qu'ils ne l'ont été depuis. Son penchant naturel le portoit plutôt vers le genre de l'élégie ou de l'idylle que vers le genre héroïque. Je ne prétends cependant pas, qu'inspiré par des sujets d'une autre nature, il n'aît jamais fait entendre des accens plus graves et plus sévères, et qu'il ne se soit point élevé à de plus hautes conceptions; Acomat, Mithridate, sont des caractères profonds et vigoureux; mais il faut distinguer ce qu'exigeoit

le plan de son ouvrage, d'avec ce qu'il choisissoit par une prédilection personnelle, et ses productions de poëte dramatique, d'avec les créations libres de son cœur. Toutefois, l'on ne doit pas oublier qu'il a composé très-jeune la plupart de ses tragédies, et que son âge a pu influer sur le choix de ses sujets. D'ailleurs il ne révolte jamais en mettant à plaisir des atrocités sur la scène, ainsi que l'ont fait Corneille et Voltaire; mais en revanche, il déguise quelquefois la bassesse et la cruauté sous des formes trop polies. L'ordonnance des pièces de Racine ne me semble certainement pas aussi irréprochable qu'elle le paroît aux critiques françois, et j'ai surtout beaucoup d'objections à élever contre la manière dont il a traité les sujets tirés de la Mythologie. Cependant le système national sur les règles et les bienséances théâtrales une fois adopté, je conviens qu'il est difficile de se tirer d'affaire avec plus d'adresse et de bonheur qu'il ne l'a fait. Enfin quelques critiques de détail qu'on puisse se permettre contre ses ouvrages, en considérant Racine dans l'ensemble de la littérature françoise, et en le comparant avec ses devanciers,

les plus grands éloges donnés à ce poëte n'exposeront jamais au reproche d'exagération.

Les deux premiers essais de la jeunesse de Racine n'offrent rien à remarquer, si ce n'est la docilité avec laquelle il se renferma dans les limites que Corneille avoit prescrites à la tragédie. Ce ne fut que dans *Andromaque* qu'il prit un essor indépendant, et qu'il montra ce qu'il étoit. Il y peignît les combats, le flux et le reflux des passions, avec une vérité et une énergie dont il n'y avoit pas encore eu d'exemple sur la Scène françoise. Andromaque, veuve fidèle et mère passionnée, s'y présente sous les traits les plus beaux et les plus touchans, et la fière Hermione, en proie à l'égarement du désespoir, remue profondément le cœur. Il y a de la grandeur tragique dans l'horreur qu'inspire Oreste à Hermione après qu'il s'est rendu l'instrument de sa vengeance, et dans la situation d'Oreste au moment où il ouvre les yeux sur le crime qu'il vient de commettre. Les rôles d'hommes dans cette pièce, ainsi que dans plusieurs autres de Racine, se dessi-

nent d'une manière moins avantageuse, et produisent moins d'effet que ceux de femmes. Pyrrhus, qui, au milieu de ses protestations d'amour, menace sans cesse Andromaque de livrer Astyanax à la mort si elle ne veut pas répondre à ses vœux, est un brigand bien élevé qui présente le poignard avec politesse. Et puis comment se figurer le parricide Oreste sous l'image d'un amant soumis et dédaigné? Il ne dit pas un mot du meurtre de sa mère; il semble l'avoir entiérement oublié, et l'on ne voit pas ce que viennent faire à la fin les Furies: c'est une bien étrange inconséquence. Il y a peut-être aussi quelque chose d'un peu puérile dans la peine que prennent tous les personnages de la pièce, pour se chercher et se fuir tour à tour.

J'ai déjà remarqué avec éloge quelle connoissance profonde de l'histoire supposoit la tragédie de *Britannicus*. Les caractères de Néron, d'Agrippine, de Narcisse et de Burrhus, quoique indiqués par des traits extrêmement fins, sont dessinés avec une précision si parfaite, et le coloris est un mélange de

teintes si heureuses et si naturelles, que du côté de la peinture historique, c'est peut-être la première des tragédies françoises. Racine a eu l'art de faire entendre ce qu'il n'a point exprimé, et les yeux des spectateurs percent le voile qui cache encore aux Romains leur sombre avenir. Je relèverai une seule inadvertance qui est échappée au poëte. Il veut peindre le monstre cruel et voluptueux à la fois, qu'une éducation vertueuse n'a dompté qu'en apparence, et cependant, à la fin du quatrième acte, Narcisse fait entendre que Néron s'est déjà donné en spectacle au peuple comme histrion et conducteur de chars. Mais il ne descendit à ce point d'avilissement que lorsqu'il se fut endurci par des crimes plus graves. Néron, complétement développé, Néron frénétique et lâche à la fois; Néron, alliant la cruauté avec une vanité capricieuse; Néron, poëte, chanteur, comédien, batteleur; Néron, recherchant les applaudissemens en répandant le sang, et se faisant gloire de réciter des vers d'Homère dans les angoisses de la mort, Néron enfin, ne pourra jamais paroître sur la scène que dans un drame mixte où la

dignité continue ne sera pas une condition nécessaire.

Il me semble que les critiques françois sont ordinairement très-injustes envers *Bérénice*. Racine, comme on sait, n'a pas choisi le sujet de cette pièce, mais il lui fût proposé par une jeune et vertueuse princesse. C'est, il est vrai, une tragédie voisine de l'Idylle; mais elle est pleine de la plus délicate sensibilité. Nul poëte ne sait comme Racine présenter les foiblesses des femmes avec ménagement et même avec dignité. Bérénice, vivant depuis cinq années dans le palais de Titus, n'a rien perdu de sa noble décence; on la voit toujours Reine et toujours pure. Le principal défaut de la pièce est, selon moi, le rôle importun d'Antiochus.

On prétend que Corneille dit, en voyant jouer *Bajazet* pour la première fois : *Voilà des Turcs bien François*. Un pareil blâme ne peut regarder que les rôles de Bajazet et d'Atalide; car le grand Visir est aussi Turc que possible. Quand une favorite telle que l'odieuse

Roxane, se fait Sultan, elle doit jeter le mouchoir. J'ai remarqué ailleurs que les mœurs turques, dans toute leur barbare rudesse, ne pouvoient guères être fidélement dépeintes sur le théâtre d'une nation polie. Racine, averti sans doute par son tact délicat, a voulu en adoucir toutes les formes et laisser subsister le fond. Les muets et le cordon sont des moyens à peu près nécessaires dans un sérail. Mais si le poëte n'ose parler d'étrangler qu'en se servant de circonlocutions élégantes, ce sera une contradiction; car lorsque l'esprit des personnages est censé familiarisé avec une idée, ils doivent se servir du mot propre pour l'exprimer.

L'intrigue de *Mithridate*, comme l'a remarqué Voltaire, a beaucoup de ressemblance avec celle de *l'Avare* de Molière. Deux frères sont amoureux de la fiancée de leur père, et ce dernier, en feignant de vouloir se détacher d'elle, découvre quel est celui qu'elle préfère. L'embarras des deux fils, au moment où ils apprennent la prochaine arrivée de leur père qu'ils croyoient mort, est véritablement une situation

comique. La fameuse scène politique dans laquelle Mithridate consulte ses fils sur le grand projet de porter la guerre en Italie, est à juste titre fort admirée, et Racine y lutte avec succès contre Corneille. Mais quoique cette scène soit logiquement liée à l'action, elle n'est pas en harmonie avec le ton général de la pièce, ni avec l'impression que le poëte veut produire. Tout l'intérêt se dirige sur Monime, elle inspire la plus tendre pitié, et ce rôle est une des créations de Racine où il a répandu le plus de charme.

Le jugement que portent les lecteurs allemands sur les ouvrages de Racine, n'a jamais différé davantage de celui des critiques françois, que relativement à *Iphigénie*. Voltaire donne cette pièce pour la tragédie de tous les siècles et de tous les peuples, et pour celle qui s'approche le plus du degré de perfection auquel l'homme peut espérer d'atteindre. Cette opinion est généralement adoptée en France. Pour nous, nous ne saurions y voir qu'une tragédie grecque, habillée à la moderne, où le caractère intrigant d'Eriphile, altère la sim-

plicité du sujet, où les mœurs ne sont plus en harmonie avec les traditions mythologiques, et où Achille, quelque bouillant qu'on ait voulu le faire, par cela seul qu'on le peint amoureux et galant, ne peut pas se supporter. La Harpe prétend que l'Achille de Racine ressemble plus à celui d'Homère que l'Achille d'Euripide. Que répondre à cette assertion? Pour adopter de tels jugemens, il faudroit commencer par oublier les Grecs.

Il ne sera pas nécessaire de m'étendre sur la pièce de *Phèdre*, à laquelle j'ai déjà consacré un écrit particulier. Quoiqu'il en soit du mérite relatif d'Euripide, de Sénèque et de Racine, il n'en est pas moins vrai que la *Phèdre* françoise fait époque par un style véritablement tragique, et qu'elle contraste fortement avec tous les ouvrages des auteurs contemporains. Si on la compare avec la *Phèdre* de Pradon, où l'on ne découvre pas le moindre vestige de l'antiquité, où tout rappelle les peintures des cabinets de toilette, au tems de Louis XIV, l'on doit d'autant plus admirer le poëte qui, pénétré du sentiment

des grandes beautés antiques, a su les reproduire avec cet éclat, et sans en altérer davantage la simplicité. Si Racine a véritablement dit que la seule différence entre Pradon et lui étoit qu'il savoit écrire, il s'est fait à lui-même une injustice criante; mais peut-être avoit-il adopté trop aveuglément les opinions de son ami Despréaux, qui croyoit que l'essentiel, dans la poésie, étoit la diction et le mécanisme du vers, et non l'inspiration élevée et la noble vérité.

Les deux dernières pièces de Racine ont été, comme on sait, composées dans une toute autre époque de sa vie. Bien différentes l'une de l'autre, elles ont dû cependant leur origine au même motif. *Esther* mérite à peine le nom de tragédie; cet ouvrage, destiné à inspirer à de jeunes personnes les sentimens d'une piété douce, et à faire paroître leurs grâces avec avantage, ne s'élève pas fort au-dessus de son but. *Esther* excita cependant les transports d'une admiration sincère; les charmes et l'innocence des jeunes actrices, le plaisir d'être admis à un spectacle où la

faveur distribuoit les places, et où la flatterie et la malignité trouvoient également à faire des applications, tout contribuoit à en assurer le succès. On voyoit Louis dans Assuerus, Louvois dans Aman, M.me de Maintenon dans Esther, et un mot sur l'altière Vasti sembloit même désigner M.me de Montespan. Toutefois si Racine avoit eu réellement en vue de pareilles allusions, il auroit fait une application très-profane de l'histoire sacrée.

Mais avant de dire un dernier adieu à la poésie et au monde, il déploya toutes ses forces dans *Athalie.* C'est non-seulement son ouvrage le plus parfait, mais c'est encore, à mon avis, parmi les tragédies françoises, celle qui, libre de toute manière, s'approche le plus du grand style de la tragédie grecque. Le chœur même, à l'exception près des différences qu'exigent la musique et l'ordonnance théâtrale des modernes, y est conçu dans le sens des anciens. Le lieu de la scène, le temple de Jérusalem, y donne à l'action la solennité auguste d'un grand événement public. L'intérêt de la curiosité, l'émotion et la terreur se succèdent tour-à-tour et prennent

une force toujours croissante; la simplicité la plus sévère y est jointe à une riche variété, quelquefois à une grâce séduisante, plus souvent à une majestueuse grandeur, et l'esprit des Prophêtes y donne au génie poétique un essor jusqu'alors inconnu. Le sens général de la pièce est celui que doit avoir tout drame religieux. Sur la terre, le combat de la vertu et du vice; dans le ciel, l'œil vigilant de cette Providence qui, du centre rayonnant d'une gloire inaccessible, décide du sort des mortels. Un souffle unique, un souffle divin anime toute la tragédie, et cette inspiration véritablement pieuse, atteste la sincérité des sentimens du poëte autant que sa vie toute entière.

Tels sont les effets prodigieux de cette persuasion intime, de cette vérité profonde que je regrette si souvent chez d'autres Auteurs françois. Lorsque l'on a l'amour du succès plutôt que l'amour de la chose, lorsqu'on recherche les effets extérieurs plutôt qu'on n'est inspiré par un véritable enthousiasme, on peut éblouir peut-être, mais on ne parle point au cœur. Le sort de ce chef-d'œuvre fut malheureux. On mit en doute que l'Eglise permit aucune

espèce de représentation théâtrale (genre de scrupule qu'on n'a eu qu'en France, car des hommes d'une piété éminente en Italie et en Espagne en ont décidé bien autrement), et *Athalie* ne fut pas jouée à Saint-Cyr. Elle parut imprimée et ne trouva que des détracteurs. Les grandes beautés de cet ouvrage ont encore été méconnues long-tems après la mort de Racine, et le siècle dont il fit la gloire ne se montra pas digne de lui.

Thomas Corneille mérite d'être remarqué parmi les auteurs de ce tems là; il ne chercha pas, comme son frère, à étonner par la peinture de l'héroïsme, mais il voulut plaire par celle des passions tendres. De ses nombreuses tragédies, actuellement vouées à l'oubli, il n'y en a que deux qui soient restées au théâtre, *le Comte d'Essex* et *Ariane*. Il paroît que dans cette dernière, il s'est proposé *Bérénice* pour modèle, aussi la catastrophe y consiste-t-elle, à la lettre, dans un évanouissement. Cependant la douleur d'Ariane, abandonnée par Thésée à qui elle a tout sacrifié, et trahie

par sa propre sœur, y est exprimée avec une vérite touchante. Une actrice, douée d'une figure agréable et d'une voix sensible, qui se chargera de ce rôle, sera toujours sûre de faire couler des larmes. Les autres personnages sont bien inférieurs, Thésée est froid et embarrassé, Phèdre, toute occupée d'intrigues, révolte par sa perfidie envers une sœur qui se fie à elle : enfin le roi Onare, qui veut absolument prendre la place vacante de l'amant, et le conciliant Pirithoüs, sont pitoyables, pour ne pas dire ridicules. D'ailleurs les rochers sauvages de l'île de Naxos ont pris la forme d'un sallon de compagnie, et de tout ce qu'on voit, la malheureuse Ariane est le seul objet qui ait quelque chose de naturel.

Crébillon parut dans l'époque intermédiaire entre Racine et Voltaire. Il étoit déjà sur le déclin de l'âge, lorsqu'un parti nombreux voulut l'opposer à Voltaire et même le mettre au-dessus de lui. Il n'y a qu'une prévention passionnée, le plus mauvais goût, ou, ce qui est encore possible, tous deux ensemble, qui puissent expliquer une pareille injustice. Loin d'avoir

contribué à épurer le Théâtre françois, il se rallie aux écrivains les plus maniérés du siècle de Louis XIV. Il ne connoissoit pas du tout les anciens, quoiqu'il se soit élevé contr'eux; mais en revanche ses lectures favorites étoient des romans du genre de ceux de la Calprenède, et il en a emprunté ses intrigues mal nouées et compliquées tout à la fois. Ce qu'on retrouve le plus souvent dans ses tragédies ce sont des déguisemens, tels qu'on en voit dans *Héraclius*. Les principaux personnages, sans le vouloir, ou de dessein prémédité, paroissent continuellement sous des noms supposés. C'est ainsi que, dans *Electre*, Oreste ne se connoît lui-même que vers le milieu de la pièce; Electre et lui se sont jusqu'alors occupés d'une double intrigue d'amour avec le fils et la fille d'Egisthe, et Clytemnestre meurt d'une blessure que son fils lui a faite en la prenant pour une autre. Je ne dirai rien des fautes d'une espèce plus grave, telles par exemple que l'impudeur de Sémiramis, qui persiste dans sa passion après qu'elle a su que son propre fils en étoit l'objet. Quelques tableaux bien rembrunis et les lieux communs

de la terreur, ont valu à Crébillon le surnom de *terrible*; mais c'est une nouvelle preuve du goût peu sûr du siècle où il a vécu, et de la distance où l'on étoit à cette époque de la vérité et de la nature.

La première jeunesse de Voltaire touche au siècle de Louis XIV; elle fut déjà fertile en ouvrages marquans, et l'on vit dès lors commencer une nouvelle époque de la tragédie françoise. Corneille et Racine avoient mené une vie d'artistes, ils étoient poëtes dramatiques dans l'ame, ils n'aspiroient, comme écrivains, à aucune autre gloire, et toutes leurs études avoient été dirigées vers le même but. Voltaire, en revanche, prétendit à tous les succès, et comme son ambition inquiète ne lui permettoit pas de viser à la perfection en se bornant à un genre unique, la variété prodigieuse de ses talens, et la souplesse infinie de son esprit, ne contribuèrent point à donner de la maturité à ses idées, et il resta superficiel.

Pour comparer Voltaire avec les deux poëtes tragiques qui l'ont précédé, il faut rassembler

les traits qui caractérisent le siècle où il a vécu et le siècle classique qui venoit de finir. La Religion, sous Louis XIV, ne fut point attaquée, et on lui vit jouer un rôle important dans toutes les décisions humaines. On demandoit moins à la poésie de s'élancer d'un vol hardi vers des idées nouvelles, que de donner un noble plaisir et de tendres émotions. A l'époque où Voltaire parut, le besoin de penser s'étoit réveillé, mais une curiosité vaniteuse excitoit le désir de tout connoître plutôt que celui de rien approfondir. Un pyrrhonisme railleur, aidé de la corruption des mœurs publiques, ébranloit les principes de la foi, de la moralité et de toutes les idées conservatrices de l'ordre social. Voltaire étoit tour-à-tour philosophe, rhéteur, sophiste, esprit fort; des vues obliques, des desseins cachés, ont souvent dirigé ou gêné sa marche, même dans la carrière des beaux arts. Quand il vit que le public accueilloit avec avidité des idées, alors en faveur parmi les gens du monde, mais qui n'étoient point encore admises généralement, ni consacrées par des institutions publiques, il s'empressa de voler au-devant du

goût qui se manifestoit pour les pensées philosophiques, et il exprima en beaux vers sur le théâtre, ce que l'éloquence des orateurs n'osoit point encore faire entendre. Il fit usage de la poésie pour remplir un but étranger à l'art, et c'est ce qui trouble fréquemment la pureté de l'impression que produisent ses tragédies. Dans *Mahomet*, par exemple, il veut montrer le danger du fanatisme, ou pour mieux dire de la croyance à une révélation quelconque. D'après cette intention il défigure indignement un grand caractère historique, et il accumule les plus révoltantes atrocités. Lorsque dans la suite il fut connu pour un ennemi acharné du Christianisme, il chercha un triomphe nouveau pour lui, en traçant, dans *Alzire* et dans *Zaïre*, une peinture attendrissante des sentimens chrétiens; alors la mobilité de son imagination, ou peut-être l'effervescence passagère des bons mouvemens de son cœur, déjoua la malice de son esprit, et il obtint un succès prodigieux; mais les grandes beautés religieuses répandues dans ces ouvrages témoignent contre lui, et l'accusent d'une légèreté profane ou d'un aven-

glement volontaire. Corneille avoit surtout cherché dans le patriotisme romain et dans les questions politiques, l'occasion de déployer l'énergie particulière de son talent, Voltaire, animé d'un tout autre esprit, y découvrit un moyen dont pouvoit s'emparer la poésie, pour agir politiquement sur l'opinion populaire. Après ces vues, qu'il regardoit comme philosophiques, c'est le désir de produire des effets nouveaux qui a principalement dirigé ce poëte. Il n'a rien négligé pour ce but; il s'est d'abord adressé aux poëtes Grecs, qu'il croyoit mieux connoître que ses devanciers, et il a ensuite eu recours au Théâtre anglois, région inconnue à ses compatriotes. Son premier dessein a été de ramener sur la scène la solennité, la sévérité et la simplicité de la tragédie antique, et il y a réussi jusqu'à un certain point, en excluant l'amour des sujets auxquels il est étranger. Il a ensuite cherché à donner au spectacle françois la pompe majestueuse du spectacle grec, et si depuis Voltaire, les poëtes ont accordé quelque chose au plaisir des yeux, c'est à lui qu'on en est redevable.

Enfin il a cru pouvoir emprunter de Shakespear des coups de théâtre frappans, mais c'est là que son succès a été le moins brillant, et lorsque, par exemple, il a voulu évoquer une ombre dans *Sémiramis*, il est tombé dans des incongruités manifestes.

Il résulte de ce que nous venons de dire, qu'en formant sans cesse des tentatives pour étendre la sphère de l'Art dramatique, Voltaire a pris quelque chose d'incertain et de vacillant dans sa marche, et qu'en cherchant de tous côtés des moyens d'effet, il a laissé parfois ses ouvrages à moitié chemin entre le coup d'essai et le coup de maître. Corneille et Racine ont une perfection plus complète dans leur genre, ils sont tout-à-fait ce qu'ils veulent être, et n'ont aucun pressentiment confus de la possibilité d'un système plus vaste ou plus élevé. Malgré tout le talent de Voltaire, ses désirs sont encore au-dessus de ses moyens, et ses moyens au-dessus de ses ouvrages. Corneille avoit revêtu d'expressions plus élevées les maximes de l'héroïsme, Racine avoit donné plus de charme à la peinture

des sentimens tendres; mais peut-être Voltaire a-t-il mis en jeu les ressorts des passions avec plus d'activité et d'énergie, et en remontant davantage vers la source primitive des affections humaines, a-t-il souvent excité de plus profondes émotions.

On ne peut donc refuser à Voltaire la bonne intention de reculer les bornes de l'art. Y a-t-il véritablement réussi? S'étoit-il bien dégagé lui-même des préjugés nationaux contre lesquels on l'a vu s'élever? C'est là une toute autre question. Pour mieux juger de ses ouvrages il sera nécessaire de mettre ensemble ceux qu'il a empruntés de la Mythologie et ceux qu'il a tirés de l'Histoire, en les séparant des sujets de pure invention.

Œdipe, la première tragédie de Voltaire, montre à la fois le désir qu'il avoit de se rapprocher des Grecs *, (en se réservant, ce qui

* Son admiration pour eux semble plutôt l'effet d'une

va sans dire, de les perfectionner), et la condescendance qu'il eût réellement pour le goût de ses compatriotes. La catastrophe de l'*Œdipe* françois est bien foible à côté de celle de l'*Œdipe* grec, et Voltaire qui traite Sophocle très-légèrement dans ses préfaces, lui doit les plus beaux traits de sa pièce. Cet ouvrage n'a cependant pas pu échapper à une ressemblance assez forte avec la froide tragédie de Corneille sur le même sujet, et les insipides amours de Thésée et de Dircé sont rappelées à la mémoire par Jocaste et Philoctete. Voltaire cherche à s'excuser de cette dernière faute en alléguant la tyrannie des comédiens à laquelle un auteur

---

influence étrangère que le résultat de ses propres études. Il raconte, dans sa lettre à la duchesse du Maine, imprimée à la tête de sa tragédie d'*Oreste*, qu'étant encore fort jeune, il s'étoit rencontré au palais des Condé avec un savant qui traduisoit impromptu Sophocle en françois avec beaucoup d'enthousiasme, et que tous ceux qui l'écoutoient étoient forcés de reconnoître la supériorité des Grecs sur les modernes.

encore jeune et inconnu, ne peut pas toujours se soustraire. Il est bien remarquable qu'on voye déjà régner dans cette pièce le même esprit de haine contre la superstition et contre les prêtres, qui a sans cesse animé Voltaire.

Mérope est le fruit d'un âge plus mûr. Cet ouvrage, fort annoncé à l'avance, devoit faire revivre la tragédie grecque dans toute sa perfection. Ce qu'on y peut véritablement louer, c'est l'exclusion de l'amour; mais il faut se souvenir que Racine en avoit déjà donné l'exemple dans *Athalie*. D'ailleurs il n'est pas besoin de rappeler à des lecteurs allemands à combien d'égards cette pièce s'écarte de l'esprit de la tragédie grecque; les confidens mêmes y sont calqués sur le vieux modèle. Lessing a relevé, peut-être avec trop de sévérité, les autres défauts de *Mérope*. Il est impossible de nier que cette pièce, bien jouée, ne produise un grand effet. Une mère passionnée, prête à perdre le fils qu'elle vient de retrouver, un fils qui réussit par sa valeur à tirer de péril sa mère et lui-même, sont des objets si touchans et qui s'adressent si direc-

tement à nos affections les plus naturelles, qu'aucun sentiment pénible ne peut troubler le vif intérêt qu'ils excitent. Il ne faut pourtant pas oublier que la première idée de cette pièce n'est point due à Voltaire. Lessing, en montrant ce qu'il a emprunté de Maffey, prouve même que ses efforts pour corriger son modèle n'ont pas toujours été heureux.

De toutes les imitations de tragédies grecques, *Oreste*, où l'on ne trouve ni amour, ni confidens, me paroît pourtant celle qui s'éloigne le plus du goût pur et sévère de l'antiquité. Qu'Oreste entreprenne de perdre Egisthe, il n'y a rien là de bien extraordinaire; c'est ce qu'exigeroit la situation, même dans le domaine de l'Histoire; c'est un ennemi qui veut tuer son ennemi, et ce cas, selon Aristote, est celui de tous que le spectateur considère avec le plus d'indifférence. Oreste et Electre n'en demandent cependant pas davantage, et les Dieux n'ont pas confié au fils de Clytemnestre la vengeance du crime qu'elle a commis; aussi Oreste ne punit point sa mère volontairement. Il tombe avec assez de simplicité dans les filets

d'Egisthe, et n'est délivré que par une émeute populaire. Les Dieux, dans les tragédies grecques, avoient ordonné à Oreste de tirer vengeance des coupables par le même moyen qu'ils avoient employés contre Agamemnon; c'est-à-dire par la ruse. C'étoit une juste rétribution; mourir les armes à la main eût été, pour Egisthe, une mort trop honorable. Voltaire est parti de ces données, mais ce qu'il s'est avisé d'y ajouter, c'est que l'Oracle avoit défendu à Oreste de se faire connoître à sa sœur, et que celui-ci ayant été entraîné par l'amour fraternel à enfreindre cette défense, les Furies l'avoient égaré, et qu'il s'étoit rendu, sans le vouloir, coupable du meurtre de sa mère. Mais les Dieux avoient eu là un bien étrange caprice; et c'étoit infliger une terrible punition pour une faute légère et même intéressante. Faire tuer Clytemnestre par occasion et par mégarde est une idée héritée de Crébillon. Il est vrai qu'un poëte françois se seroit difficilement hasardé à traiter ce sujet tel que le donne la Fable, je veux dire à représenter le parricide accompli par l'ordre des Dieux; et ce même parricide ne peut véritablement

plus se supporter, dès l'instant que loin de nous montrer Clytemnestre, fière encore du succès de son forfait, on la peint repentante, et adoucie par l'amour maternel. Mais cela même s'accorde-t-il avec l'audace et le sang-froid qu'elle a montré dans le crime ? C'est ainsi qu'en traitant d'une manière foible et mesquine ces grands sujets antiques, on fait disparoître le sens profond qu'ils renferment, et que les terribles exemples de la Fable sont perdus pour nous.

Puisque les François ont mieux connu les Romains que les Grecs, on doit comprendre que Voltaire a mieux rendu dans ses tragédies l'esprit politique de l'Histoire romaine que l'esprit symbolique de la Mythologie. Aussi remarque-t-on dans *Brutus* une grande vérité de couleurs. Il esquissa cette pièce en Angleterre. C'est là que l'exemple du *Jules-César* de Shakespear, lui ayant appris à quel point l'effet des grandes actions républicaines s'augmente sur le théâtre par la présence du peuple, il voulut en quelque sorte se frayer une route intermédiaire entre Corneille et Shakespear. Dans sa tragédie de *Brutus*, la scène s'ouvre

avec majesté, la catastrophe est subite, mais elle saisit l'ame, les principes de la vraie liberté sont exprimés avec une éloquence forte et persuasive; enfin, Brutus lui-même, son fils Titus, et l'envoyé du roi qui est à la tête de la conjuration, sont dessinés par des traits frappans et bien caractérisés. Je ne saurois blâmer Voltaire d'avoir mis de l'amour dans cette pièce. Le nœud de l'intrigue, la passion de Titus pour une fille de Tarquin n'a rien d'invraisemblable en soi, ni de contraire, dans l'expression, aux convenances locales. Je puis encore moins m'accorder avec La Harpe, lorsqu'il prétend que Tullie auroit dû avoir plus de fierté et d'héroïsme, et qu'en un mot il eût fallu qu'elle ressemblât à Emilie de Corneille, pour balancer dans le cœur de Titus l'ascendant des vertus républicaines. Mais qu'y a-t-il de plus séduisant pour un jeune héros que cette modeste pureté qui est le vrai caractère d'une femme? Est-il dans la nature que des êtres hardis, tels qu'Emilie, inspirent de la tendresse?

Cette pièce, la première de ce genre qu'ait

composée Voltaire, est aussi la seule dont l'ordonnance soit raisonnable. *La mort de César* est une tragédie tronquée; elle finit par un morceau emprunté de Shakespear, le discours d'Antoine à la vue du cadavre de César, c'est-à-dire qu'elle n'a point de dénouement. Et d'ailleurs comme tout y est mal conçu et mal lié! Quel complot formé à la hâte et grossiérement ourdi! Quel César que celui que tous les conjurés bravent en face et qui ne démêle point leurs desseins! Quelle atrocité révoltante et, de plus, contraire au caractère romain, dans ce Brutus qui, venant d'apprendre que César est son père, l'assassine par trahison! L'histoire de Rome fournit plusieurs exemples de pères qui ont condamné leurs fils à mort; les lois étendoient l'autorité paternelle jusques sur la vie des enfans; mais le meurtrier d'un père, fut-il le sauveur de la liberté, n'eût paru aux yeux des Romains qu'un monstre sacrilège. Rien n'est d'ailleurs plus choquant que les inconséquences dans lesquelles l'observation de l'unité de lieu a entraîné le poëte. D'après l'indication, la scène est au Capitole, la conjuration se forme en plein jour, César va et vient pendant ce

tems là, et les conjurés eux-mêmes paroissent ne pas savoir où ils sont, puisque Cassius s'écrie tout-à-coup : *courrons au Capitole.*

Catilina ne vaut pas beaucoup mieux, et les mêmes défauts s'y retrouvent. On a déjà pu voir, par les passages de Voltaire que nous avons cités, qu'il ne s'entendoit pas en conjurations; mais, à dire vrai, le système tout entier des règles françoises s'oppose à ce qu'on puisse donner à un pareil sujet, la sombre énergie qui lui est propre. Non-seulement les unités de tems et de lieu sont contraires à ce genre d'effet, mais la nécessité de soutenir constamment le ton de la dignité, empêche les poëtes d'entrer dans le détail exact des particularités qui là sont le point capital. Les machinations d'un complot, et les efforts pour les déjouer, ressemblent à ces travaux souterrains des mineurs, au moyen desquels les assiégeans et les assiégés cherchent réciproquement à se détruire. Lorsqu'on décrit les détours de ces obscurs labyrinthes, c'est à l'intelligence des spectateurs qu'on s'adresse. Si Catilina et ses com-

plices n'avoient pas eu plus de finesse et de dissimulation, ni Cicéron plus de décision et de prudence, que Voltaire ne leur en prête, les uns n'auroient pas mis Rome en danger, et l'autre ne l'auroit pas sauvée. Cette pièce tourne toujours autour du même point, chacun des personnages crie contre tous les autres et aucun n'agit. Le simple récit de Salluste est la véritable poésie de l'histoire, et la tragédie de Voltaire est de la rhétorique d'école. Ben. Jonhson, que Voltaire dénigre et calomnie, avoit bien mieux saisi, dans ce sujet, les justes rapports des intérêts des hommes.

Le *Triumvirat* est au nombre des foibles productions de la vieillesse de ce poëte. Ce sont d'éternelles déclamations sur les proscriptions, mal étayées par un vain échaffaudage d'intrigue. On trouve d'abord les Triumvirs, tranquillement assis sous leurs tentes, dans une île de la petite rivière *Reno*, tandis que l'orage gronde, que la terre tremble et que le Vésuve lance des flammes. Une Julie et le jeune Pompée, qui cependant voyageoient en terre ferme, sont jetés par un naufrage sur cette rive, et

tout le reste est dans le même goût. Voltaire, pour justifier apparemment le peu de succès de cette pièce à la représentation, dit qu'elle est dans le genre anglois. Si cela étoit ce seroit malheureux pour l'Angleterre.

Nous passons maintenant aux fameuses tragédies, qui fondent la principale gloire de Voltaire dans le genre dramatique, ces pièces dont les sujets étoient entièrement neufs au théâtre, sont *Zaïre*, *Alzire*, *Mahomet*, *Sémiramis* et *Tancrède.*

Zaïre est regardée en France comme le triomphe de la poésie tragique pour la peinture de la jalousie et de l'amour. Assurément nous sommes loin de prétendre avec Lessing que Voltaire n'y ait employé que le style officiel de la galanterie. Si l'on n'y trouve peut-être pas cette vérité naïve d'un cœur qui s'épanche involontairement, la passion s'y exprime du moins avec feu et avec énergie. Mais ce que je cherche en vain dans le rôle de Zaïre, c'est le coloris oriental; Zaïre, élevée dans le Sérail, devoit être une jeune odalisque,

douée d'une imagination ardente, enivrée pour ainsi dire des parfums de l'Arabie, et ne voyant sur la terre que l'objet de son amour. Un langage sans figures, une passion plus tendre qu'exaltée, ne sont pas ce qu'un Soudan doit inspirer. Orosmane, il est vrai, a la prétention d'aimer à l'européenne; mais le Tartare n'est recouvert en lui que d'un vernis léger. Il retombe à tout moment dans sa barbare rudesse, dans ses habitudes despotiques. Si le poëte lui avoit donné un grand nom historique, et par exemple celui de ce fameux Saladin qui étoit un monarque plein d'idées libérales et élevées, on auroit cru davantage à cette générosité musulmane; mais dans le tableau tel qu'il est présenté, tout l'intérêt se dirige vers le parti Chrétien, vers ces Chevaliers opprimés, dont les grands noms et la valeur ennoblissent l'esclavage. Qu'y a-t-il de plus touchant que ce vieux Lusignan à la fois roi et martyr? que ce jeune Nérestan qui ne consacre sa brillante valeur qu'à délivrer les victimes de la foi? Les scènes où paroissent ces héros sont admirables comme eux, et le second acte en particulier, est d'une beauté ravissante. L'idée surtout de

rattacher la conversion de Zaïre au moment où un père mourant la reconnoît pour sa fille ; cette idée, dis-je, ne sauroit être assez louée. Mais le grand effet de ces scènes religieuses nuit, selon moi, au reste de la pièce. Après les larmes qu'elles ont fait répandre, qui peut désirer sérieusement l'union de Zaïre avec Orosmane ? Qui le peut, si ce n'est des hommes encore plongés dans les égaremens de l'amour, ou des femmes qui ne reconnoissent d'autre puissance que celle de la beauté ? Doit-on s'associer aux sentimens de Zaïre, quand sa passion pour le farouche Orosmane balance dans son ame la voix du sang, ainsi que les devoirs sacrés de la nature, de l'honneur et de la religion ?

Ce fut une heureuse hardiesse (tant les préjugés qui régnoient en France étoient bizarres) que d'avoir introduit dans *Zaïre* des héros françois sur la scène. Voltaire alla plus loin dans *Alzire*, il y présenta un grand événement de l'histoire moderne, d'un genre tout-à-fait nouveau pour ses compatriotes. Il venoit d'opposer les mœurs chrétiennes aux

mœurs ottomanes, il se plût ensuite à réunir dans un même tableau des Espagnols avec des Péruviens, et le contraste entre l'ancien et le nouveau monde fournit à la poésie l'occasion de déployer ses plus brillantes couleurs. Quoique la fable en soit de pure invention, cette tragédie a, selon moi, plus de valeur historique, et renferme un sens plus profond que la plupart des pièces françoises. Zamore offre à nos regards, le sauvage encore libre, et Monteze, le sauvage dompté; Gusman nous représente l'orgueil insolent du vainqueur, et Alvares, la douce charité du Chrétien. Alzire, exposée au choc de tous ces intérêts opposés, se sent partagée entre ses anciens souvenirs, sa patrie, et surtout le premier choix de son cœur, et les nouveaux devoirs auxquels on l'a soumise. Le combat qui s'élève en elle est touchant au plus haut degré, et son amour a pour excuse tous les motifs qui condamnent celui de Zaïre. La dernière scène, où Gusman, blessé à mort, est apporté sur le théâtre, donne une émotion douce et profonde, et la différence de l'esprit des religions des deux mondes y est exprimée dans des vers d'une grande beauté. Ces paroles

admirables qui suffisent pour convertir Zamore sont les mots adressés par le duc de Guise à un protestant qui avoit voulu l'assassiner; mais le poëte qui en a fait une application aussi heureuse n'a guères moins de mérite que s'il en avoit eu la première idée. Enfin, malgré quelques invraisemblances dans le plan, qui ont été souvent relevées, *Alzire* me paroît, de toutes les productions dramatiques de Voltaire, celle dont la sève est la plus abondante et le jet le plus heureux.

Dans *Mahomet*, au contraire, ce n'est pas sans le faire payer cher au poëte, que les desseins cachés de l'incrédule se sont dévoilés. Le titre de la pièce a beau indiquer que Voltaire n'en a voulu qu'au fanatisme, il est évident qu'il s'est proposé de montrer les dangers de la foi à une révélation quelconque, but qui lui a paru justifier l'emploi des moyens les plus odieux. Il est résulté de là un ouvrage d'un grand effet, mais d'un effet effroyable, et contre lequel les sens, l'humanité, la philosophie et la religion se révoltent également.

Le Mahomet qu'a imaginé Voltaire, choisit pour victimes un frère et une sœur de l'âge le plus tendre, qui l'adorent comme un envoyé du Ciel; il les excite à massacrer leur père au nom de l'intérêt d'un amour illicite qu'il a constamment favorisé; c'est là ce qu'exprime Palmire lorsqu'elle dit,

L'inceste étoit pour nous le fruit du parricide.

il récompense le dévouement du frère, en l'empoisonnant, et réserve la sœur pour la sacrifier à sa barbare volupté. Ce comble d'atrocité, ce plaisir réfléchi dans des noirceurs raffinées, est peut-être hors de l'humanité; mais si le cours des siècles pouvoit amener une combinaison aussi monstrueuse, elle sortiroit des bornes prescrites à l'imitation théâtrale; et même, en laissant de côté la moralité, quelle manière de défigurer, que dis-je, d'anéantir l'histoire! Il a dépouillé de son charme une époque merveilleuse: il ne s'est pas douté du coloris oriental. Mahomet étoit un faux Prophête; mais s'il n'avoit pas été un enthou-

siaste, sa doctrine n'eût point changé la face de la moitié de l'univers : quoi de plus mal conçu que d'en faire un froid imposteur? Une seule des maximes sublimes du Koran suffiroit pour réfuter une idée aussi fausse et aussi absurde.

Voltaire, dans *Sémiramis*, a donné la coupe françoise à un mélange bigarré de mauvaises imitations. Il y a un peu d'Hamlet, un peu de Clytemnestre et d'Oreste, un peu de cet amour d'une mère pour son fils, dont Crébillon lui avoit fourni le modèle. L'apparition de Ninus tient le milieu entre le spectre d'Hamlet et l'ombre de Darius dans Eschyle, et les critiques françois eux-mêmes conviennent qu'on auroit fort bien pu s'en passer. Lessing a conjuré cet esprit par de la plaisanterie, en prouvant qu'outre plusieurs fautes qu'il commet contre les coutumes des vrais revenans, il a encore le défaut de parler par énigmes. Il est bien remarquable que Voltaire, qui s'est si fort élevé contre le tort de donner à l'amour un rôle secondaire, ait introduit dans une tragédie

destinée à fonder un genre nouveau, ces deux couples d'amans, qu'on a si souvent tournés en ridicule.

Il n'avoit paru en France, depuis le *Cid*, aucune tragédie, telle que *Tancrède*, qui reposât en entier sur les nobles fondemens de l'honneur et de l'amour, et qui, sans aucun mélange de vice et de bassesse, fut entiérement consacrée à l'expression des sentimens chevaleresques. Aménaïde, menacée de perdre la vie et l'honneur, dédaigne de se justifier par une explication qui exposeroit Tancrède, et Tancrède, croyant Aménaïde infidèle, prend sa défense en champ clos, et ne reconnoit son innocence qu'au moment où il est déjà dans les bras de la mort. L'idée principale de la pièce, non-seulement est irréprochable, mais elle est digne des plus grands éloges, et c'est dommage qu'il y ait dans l'exécution quelques défauts qui diminuent l'effet théâtral. On auroit sans doute bien plus clairement compris l'intrigue, s'il avoit été question plus tôt de la lettre sans adresse qui en fait le nœud, et qu'elle eût été dès le commencement, envoyée devant

les spectateurs. Les discussions politiques du premier acte n'ont aucun intérêt, et l'on attend avec impatience le moment où Tancrède, qui paroît seulement au troisième, viendra ranimer la scène. Enfin, la fureur et les malédictions d'Aménaïde ne sont pas en harmonie avec l'émotion profonde, mais douce néanmoins, qui s'empare de l'ame au moment où l'on voit deux amans, séparés par la calomnie, se réconcilier sur le bord du tombeau.

Si Voltaire avoit composé dans sa jeunesse *l'Orphelin de la Chine*, on auroit mieux pu lui pardonner d'avoir peint le grand Dschingiskan amoureux; mais toujours auroit-il dû donner un autre nom à cette tragédie, puisque, d'après le titre, le héros de la pièce est un enfant qu'on ne voit point. Les Chinois y sont représentés comme les plus sages et les plus vertueux des hommes, et ils étalent sans cesse des maximes philosophiques.

De même que Corneille dans sa vieillesse a fait de grands politiques de tous ses personnages, Voltaire a travesti les siens en autant

de philosophes, qui prêchent ses opinions favorites. D'ailleurs ces deux poëtes, qui ont également lassé leurs admirateurs par les foibles productions du déclin de leur âge, se sont livrés même pendant leur jeunesse, à bien des essais malheureux. Quelques-unes de leurs pièces sont tombées dès la première représentation, d'autres ont disparu plus tard du théâtre, et il y en a qui passent pour ne pas mériter d'être lues. Celles de Racine au contraire, à l'exception de deux ouvrages de sa jeunesse, sont toutes restées en possession du théâtre, et rien n'a montré en lui la décadence du talent.

Le goût difficile du public et la sévérité des lois dramatiques font échouer en France vingt tentatives, pour une seule qui réussit. La Harpe calcule que sur des milliers de tragédies qui ont été représentées ou imprimées depuis la mort de Racine, il n'y en a guère que trente qui soient restées au théâtre. Aussi malgré le zèle actif des poëtes tragiques, le répertoire de la Scène françoise dans ce genre n'est pas très-nombreux. Tel qu'il est toutefois nous

sommes loin de l'avoir parcouru en entier, et nous ne prétendons pas même avoir donné une idée exacte des pièces que nous avons passées en revue. Il a fallu nous borner à indiquer par quelques traits rapides, le caractère et la valeur relative des ouvrages les plus marquans des trois grands maîtres de la Scène françoise, et de quelques poëtes qui après eux méritoient encore d'être nommés.

Rien n'a changé depuis Voltaire. Il n'a paru aucun talent assez brillant pour réfuter par le succès d'anciens préjugés. On a suivi les traces des grands tragiques, en s'attachant à l'une ou à l'autre de leurs productions, mais sans jamais surpasser le modèle qu'on s'étoit proposé. Tous les efforts pour étendre l'enceinte de l'Art, au point d'y faire entrer des compositions plus véritablement historiques, ont jusqu'à présent manqué leur but.

Le système dominant des règles théâtrales a été fort attaqué, soit en théorie, soit en pratique, même par des écrivains françois, et l'on a tenté ou de créer de nouveaux genres

ou d'effacer la ligne de démarcation des anciens. Il sera tems de dire un mot de ces débats lorsque nous jeterons un coup-d'œil sur l'état actuel du Théâtre en France. Mais il faut auparavant nous occuper de la comédie et de quelques branches secondaires de l'Art dramatique.

DOUZIÈME LEÇON.

Comédie françoise. — Molière, examen critique de ses ouvrages. — Scarron, Boursault, Régnard. — Comédies du tems de la Régence. — Marivaux et Destouches, Piron et Gresset. Auteurs plus modernes. — Opéra héroïque, Quinault. — Petits opéras et vaudevilles. — Tentatives de Diderot pour donner une nouvelle forme au Théâtre françois. — Drame sentimental. — Beaumarchais. — Mélodrame. — Etat de l'Art de la déclamation en France.

Si, comme j'ai cherché à le montrer, un certain système de règles et de convenances a nécessairement rétréci l'esprit de la tragédie françoise, en revanche le même système appliqué à la comédie devoit avoir une influence

salutaire. La comédie est un genre mixte qui a toujours, ainsi que nous l'avons vu, un côté prosaïque ; elle ne peut que gagner à une sorte de contrainte : car si on lui laisse trop de latitude, elle court risque de n'avoir point dans l'ensemble de forme décidée, et de devenir bannale dans les détails.

Chez les François comme chez les Grecs, la même mesure de vers sert à la tragédie et à la comédie ; c'est une circonstance qui surprend au premier coup-d'œil. Mais si les alexandrins nous ont paru peu favorables à l'expression du pathétique, c'est déjà une chose comique en soi, que de voir un vers tellement symétrique par sa nature, obligé de s'adapter de force aux tours familiers de la conversation. Le scrupule grammatical, qui gêne le développement des autres branches de la poésie françoise, convient parfaitement à la comédie ; là du moins la versification n'a pas besoin de s'écarter du langage habituel; ce qu'on lui demande n'est pas de donner au dialogue plus d'élan et de dignité, de l'élever au-dessus de la vie réelle, c'est seulement

de le rendre plus vif et plus élégant. Je me range donc à l'avis des critiques françois qui mettent la comédie en vers fort au-dessus de la comédie en prose.

J'ai tâché de prouver que les unités de lieu et de tems sont en contradiction avec la nature de plusieurs sujets tragiques, par la raison qu'une action vaste marche souvent à la fois dans des pays fort éloignés, et que de grands résultats ne se préparent que lentement. Cette remarque toutefois ne s'applique pas à la comédie ; ce qui doit y dominer c'est l'intrigue, dont l'activité conduit tout à son but avec promptitude ; ainsi l'unité de tems se présente ici comme d'elle même. La vie domestique ou sociale, qui forme le cercle où se meut la comédie, est naturellement sédentaire : le poëte n'a pas besoin de faire voyager notre imagination. L'on auroit pourtant mieux fait de ne pas traiter l'unité de lieu avec une rigueur si scrupuleuse, et de permettre aux personnages de passer d'une chambre dans une autre, ou même dans différentes maisons de la même ville. L'usage de choisir souvent

la rue pour le lieu de la scène, usage que nous ont transmis les Latins, me paroît, dans nos mœurs, choquer la vraisemblance. On devroit d'autant plus le rejeter que chez les anciens eux-mêmes, il n'étoit déjà qu'un inconvénient résultant de la construction de leurs théâtres.

Les Aristarques françois et l'opinion qu'ils ont rendue dominante, ne reconnoissent dans la comédie qu'un seul poëte classique, Molière. Toutes les pièces composées après lui n'offrent à leurs yeux que des efforts plus ou moins heureux pour se rapprocher de ce modèle impossible à surpasser, et que peut-être on ne sauroit atteindre. Nous allons donc, en premier lieu, chercher à déterminer les traits caractéristiques du fondateur de la comédie françoise, et nous donnerons ensuite un court exposé des travaux de ses successeurs.

Les productions de Molière sont d'une nature et d'un mérite si différens, qu'on peut à peine y reconnoître le même écrivain, et pourtant on les confond toutes ensemble, lorsqu'on parle du genre de talent particulier

à cet auteur comique, et des progrès dont l'art lui est redevable.

Né et élevé dans une classe inférieure, Molière eut l'avantage de connoître la vie bourgeoise par sa propre expérience, et il sut très-habilement imiter le langage et les habitudes des gens du peuple. Ensuite, lorsque Louis XIV le prit à son service, il eut l'occasion, quoique dans un rang subalterne, d'observer de près la Cour. Sa charge étoit d'inventer des divertissemens de tous genres, et de faire rire le plus grand roi du monde, pour le reposer de la politique ou de la guerre. La situation où se trouvoit Molière est cause que plusieurs de ses productions ne sont que des pièces de circonstance commandées d'en haut, et c'est aussi ce dont elles portent l'empreinte. Sans être sorti de France, il avoit étudié à la comédie italienne, les lazzis improvisés des bouffons, le Théâtre espagnol lui avoit enseigné à ourdir les ingénieux tissus de l'intrigue; enfin, il avoit puisé dans Plaute et dans Térence le sel attique, le vrai ton des sentences comiques et l'art de

peindre finement les caractères. Tout ce qu'il recueilloit étoit immédiatement employé par lui avec plus ou moins d'habileté, et dans le but de revêtir ses pièces d'ornemens plus variés, et d'en rendre le spectacle plus brillant, il appeloit même à son secours des moyens étrangers à son art, des allégories imitées des prologues d'opéras, des intermèdes où il introduisoit jusqu'à de la musique espagnole et italienne, avec des paroles dans la langue originale, des ballets, tantôt pompeux, tantôt grotesques, et même quelquefois de simples tours de force. Il savoit tirer parti de tout. Le blâme que ses pièces avoient encouru, les manières ridicules de certains acteurs que lui et sa troupe savoient contrefaire à s'y méprendre, l'embarras où il se trouvoit quand il ne pouvoit inventer des amusemens dramatiques aussi vîte que le Roi l'auroit voulu, tout en un mot devenoit pour lui un sujet de comédie. Les critiques françois abandonnent sans peine ses pièces empruntées de l'Espagnol, ses pastorales, ses tragi-comédies qui n'étoient calculées que pour le plaisir des yeux, et même trois ou quatre véritables comédies de sa jeunesse, qui sont

pourtant écrites en vers et par conséquent travaillées avec plus de soin. Molière a montré une gaîté inépuisable dans les farces, avec ou sans intermèdes, où domine le comique exagéré et même le comique arbitraire de la bouffonnerie : il répand à profusion les meilleures plaisanteries, et il dessine des caricatures amusantes par des traits fermes et hardis. Toutefois bien d'autres en avoient fait autant avant lui, et je ne vois pas ce qui dans ce genre devroit l'ériger en créateur unique et entièrement original. Le *Soldat glorieux* de Plaute est il, par exemple, un tableau grotesque moins bien caractérisé que le *Bourgeois gentilhomme* ?

Nous allons examiner brièvement si Molière a vraiment réussi à perfectionner les pièces qu'il a imitées, en tout ou en partie, de Plaute et de Térence ; et nous aurons toujours présent à l'esprit que la comédie latine n'offre qu'une image effacée et peut-être défigurée de la comédie attique, afin de pouvoir juger si l'auteur françois auroit surpassé les Grecs eux-mêmes, supposé que leurs ouvrages fussent

parvenus jusqu'à nous. Plusieurs des sujets de Molière ont tout l'air d'être empruntés d'ailleurs, et je suis convaincu qu'il seroit possible d'en découvrir la source, si l'on parcouroit les antiquités littéraires de la farce *; d'autres sont si faciles à inventer, on en a tant usé et abusé, que tous les poëtes comiques peuvent les considérer comme un bien en communauté. Telle est, par exemple, l'idée de la scène du *Malade imaginaire*, où l'on met l'amour de la femme à l'épreuve, en supposant la mort du mari. Idée aussi ancienne que la comédie elle-même, et que notre Hans Sachs a mise en œuvre avec assez de gaîté **.

---

* C'est ce qu'atteste formellement le savant Tiraboschi (*Storia della letteratura italiana, Lib. III* § xxv). « Molière, dit-il, a tellement tiré parti des comiques » italiens, que si on lui reprenoit tout ce qu'il en a em- » prunté, les volumes de ses œuvres ne seroient » pas en si grand nombre.

** Je ne sais si l'on a déjà remarqué que l'idée principale du *Mariage forcé*, est prise dans Rabelais.

Dans les farces mêmes que Molière a véritablement inventées, il ne laisse pas de s'approprier des formes comiques imaginées chez les étrangers, et en particulier celles de la bouffonnerie italienne. Il vouloit introduire et ramener sur la scène une sorte de personnages sans masques, mais du même genre et portant les mêmes noms que les masques italiens ; jamais ces rôles n'ont pu se naturaliser en France. Le caractère françois, qui se plie à toutes les variations de la mode, ne peut guères s'accorder avec l'originalité bizarre à laquelle s'abandonnent certains individus dans les pays où le bon ton, en décidant de tout, ne rend pas tout uniforme. Comme l'on a été obligé, pour que les rôles des Sganarelle, des Mascarille, des Scapin et des Crispin ne perdissent pas entièrement leur physionomie, de conserver leurs costumes, ils sont maintenant devenus

---

Panurge tient conseil sur son mariage à venir, et les réponses qu'il reçoit de Pantagruel sont tout aussi sceptiques que celles du second philosophe à Sganarelle.

tout à fait surannés. Les François ont peu de goût pour cette exagération volontaire, pour cette caricature de soi-même, que nous avons nommée le comique avoué, et pour cette bouffonnerie des rôles de convention, que nous avons appelée le comique arbitraire, parce que l'un et l'autre de ces effets plaisent à l'imagination bien plus qu'à l'esprit. Ce n'est pas assurément que je veuille blâmer en cela le goût françois, ni disputer sur la prééminence des genres. Peut-être même que le peu de cas que l'on fait de la gaîté fantastique, peut tourner à l'avantage du comique fondé sur l'observation, dans lequel les Auteurs dramatiques françois ont surtout montré de la finesse et de l'esprit, et où Molière, en particulier, passe pour être un grand maître. Il est certain que sous ce rapport il est vraiment supérieur; ce dont il s'agit seulement c'est de savoir si son mérite, quelque saillant qu'il soit, donne le droit aux critiques françois de l'ériger en génie sans égal, et si cinq ou six pièces de Molière auxquelles leur genre de construction a valu le titre de régulières, les autorise à rabaisser,

comme ils le font, tout ce que les autres nations ont produit de piquant et d'original en fait de comédies de caractère.

L'amour propre national et le peu de connoissance des chefs-d'œuvres étrangers, a pu faire mettre aux François quelque exagération dans les louanges qu'ils ont données à leurs poëtes tragiques, mais il faut convenir que les éloges pompeux dont ils accablent Molière sont encore bien plus outrés. Voltaire l'appelle le père de la vraie comédie, et, pour la France, il se peut qu'il ait raison. Selon la Harpe, Molière et la comédie sont deux mots synonymes, il est le premier de tous les philosophes moralistes, ses pièces sont l'école du monde. Chamfort l'appelle le plus aimable instituteur de l'humanité depuis Socrate, il prétend que Jules-César, qui nommoit Térence un demi-Ménandre, auroit nommé Ménandre un demi-Molière. J'en doute.

J'ai déjà montré quelle est en général la morale que l'on peut attendre de la comédie; c'est l'art de la vie, l'application de la science

des mœurs : sous ce rapport, les pièces de Molière contiennent souvent des observations frappantes, exprimées avec bonheur, et qui ont encore aujourd'hui de la justesse ; mais souvent aussi on y retrouve ce qu'il y avoit d'étroit dans ses propres opinions, ou dans celles qui régnoient de son tems. A l'égard de ce même genre d'enseignement, Ménandre étoit déjà un poëte philosophe, et nous n'hésitons pas à placer les sentences qui nous restent de lui, au moins à côté de celles de Molière. Mais ce n'est pas avec des sentences qu'il est possible de composer une comédie.

Le poëte peut être moraliste, sans pour cela que ses personnages moralisent toujours, et sur ce point, il me semble que Molière a dépassé la mesure : il accuse et justifie dans de longs plaidoyers les caractères qu'il représente, et souvent même ces caractères sont à peine autre chose que des opinions personnifiées. Alors ils ne laissent rien à deviner au spectateur, et pourtant il n'y a de finesse dans le comique fondé sur l'observa-

tion, que lorsque les sentimens des hommes se manifestent à leur insçu, par des traits qui leur échappent involontairement. A ce dernier genre de comique, le plus fin et le plus spirituel de tous, appartient sans doute la manière dont Oronte amène son sonnet, celle dont Orgon écoute les nouvelles qu'on lui donne de la santé de sa femme et de celle de Tartuffe, et la dispute qui s'élève entre Vadius et Trissotin; mais ce qui s'en éloigne entièrement, ce sont les discussions sans fin d'Alceste et de Philinte sur la conduite à tenir au milieu de la fausseté et de la corruption du monde. Ces discussions, quoique sérieuses, ne peuvent jamais satisfaire, car elles ne sauroient épuiser le sujet; et comme à la fin du dialogue les interlocuteurs se retrouvent au même point d'où ils étoient partis, le manque de mouvement dramatique se fait manifestement sentir. On trouve souvent dans les pièces les plus vantées de Molière, mais surtout dans le *Misantrope*, de ces dissertations dialoguées qui ne mènent à aucun résultat: voilà pourquoi, dans cette comédie, l'action, déjà pauvre par elle-même, se traîne

si péniblement ; car à l'exception de quelques scènes plus animées, ce ne sont guère que des thèses soutenues dans toutes les formes, et ce n'est que par des traits d'esprit et par l'agrément du style, que l'auteur réussit à dissimuler le défaut d'intérêt. En un mot, ces pièces sont trop didactiques, l'on y remarque trop l'intention d'instruire, tandis que la leçon ne doit jamais être donnée au spectateur qu'en passant, et comme sans y songer.

Avant de parler en détail de celles des productions de Molière qui sont entièrement à lui, et que l'on reconnoît généralement pour des chefs-d'œuvre, nous ferons encore quelques remarques sur ses pièces imitées du latin. La plus fameuse de ce nombre est l'*Avare*; malheureusement les manuscrits de l'*Aulularia* de Plaute sont tronqués à la fin, mais dans ce que nous en connoissons, il reste encore assez à admirer. Molière n'en a emprunté que quelques scènes et quelques traits, et le plan général de sa pièce est entièrement différent. Celui de la comédie de Plaute est

très-simple ; son *Avare* a trouvé un trésor qu'il cache avec les plus grandes précautions. Un vieux célibataire demande sa fille en mariage, cette circonstance éveille déjà ses soupçons et lui fait craindre qu'on n'ait eu connoissance de ses richesses. Les apprêts de la noce amènent des valets étrangers dans sa maison, il ne croit plus son trésor en sureté et va le cacher hors de chez lui, ce qui fournit à l'esclave de l'amant de sa fille l'occasion de s'en emparer. L'on conçoit bien que le voleur sera obligé de faire restitution, car sans cela la pièce finiroit trop lamentablement par les plaintes et les malédictions du vieillard. L'intrigue amoureuse se dénoue avec facilité, le jeune homme qui a usurpé trop tôt les droits du mariage, se trouve être le neveu du vieux célibataire, et celui-ci de son propre gré se retire et lui cède la place. Tous les incidens ne servent qu'à faire passer l'Avare par une suite d'inquiétudes toujours croissantes, où se déploie sa triste passion. Molière, au contraire, sans atteindre le même but, met en mouvement une machine fort compliquée. Dans sa pièce nous voyons un amant de la

fille, déguisé en valet, et qui flatte l'avarice du vieillard, un fils prodigue qui fait la cour à la future de son père, des valets intrigans, un usurier, et il y a en outre une reconnoissance. L'intrigue d'amour est bannale, pesamment conduite, et fait souvent perdre de vue le caractère principal. Les scènes d'un vrai comique qu'offre cette pièce sont accessoires, et ne ressortent pas nécessairement du sujet. Molière a, pour ainsi dire, entassé tous les genres d'avarice sur un seul personnage, et pourtant l'avare qui enfouit un trésor et celui qui prête sur gages ne peuvent guères être le même individu. Harpagon laisse mourir de faim ses chevaux, mais pourquoi a-t-il des chevaux? Ce luxe ne convient qu'à l'homme qui veut soutenir l'éclat d'un certain rang, sans faire les dépenses qu'il exige. Le répertoire comique seroit bien vîte épuisé, s'il n'y avoit en effet qu'un seul caractère pour chaque passion. La principale différence qu'on observe entre l'*Avare* de Plaute et celui de Molière, c'est que l'un n'aime que son trésor et que l'autre est amoureux. Un vieillard amoureux est ridicule en lui-même, un avare

inquiet l'est aussi. Il est aisé de juger que l'on fera naître des contrastes plaisans, si l'on joint à l'avarice qui isole les hommes et les renferme en eux-mêmes, un sentiment expansif et généreux tel que l'amour. Mais d'ordinaire l'avarice est un bon préservatif contre les autres passions. Quel est donc de Plaute ou de Molière celui qui s'est montré le peintre le plus habile, ou si l'on veut le meilleur moraliste, puisque c'est toujours là qu'on en revient? Un vieillard amoureux et un avare peuvent voir Harpagon au théâtre, et s'en aller satisfaits d'eux-mêmes; l'avare se dira : du moins je ne suis pas amoureux ; et le vieillard amoureux, du moins je ne suis pas avare. La haute comédie doit chercher à peindre des caractères, étranges sans doute, mais qui peuvent pourtant se rencontrer dans le cours ordinaire de la vie; les exceptions, les bizarreries hors de la nature, appartiennent de droit à l'extravagance volontaire de la farce. C'est pourquoi, depuis Molière et sans doute aussi avant lui, le rôle d'un vieil avare amoureux a été un des lieux communs de la comédie à masques et de l'opéra buffa des Italiens,

et, à dire le vrai, c'est là que ce rôle est à sa place. Molière a manqué d'art dans la manière dont il a traité l'incident principal, le vol de la cassette. Au commencement de la pièce, dans une scène imitée de Plaute, Harpagon exprime sa crainte qu'un domestique n'ait eu quelque soupçon de son trésor; il se tranquillise ensuite pendant quatre actes, on n'entend plus parler de ses inquiétudes, et le spectateur tombe des nues, quand le valet apporte tout d'un coup la cassette volée, parce qu'on ne lui a jamais expliqué comment un trésor aussi soigneusement caché a pu être découvert. C'est donc là un dénouement qui n'est ni naturel ni préparé. L'idée ingénieuse de Plaute a été de faire que ce soient précisément les soins exagérés du vieillard pour la conservation de sa cassette, qui sont cause qu'elle lui est enlevée. Le trésor souterrain, est toujours présent à l'esprit du spectateur, il est là comme un mauvais génie qui tourmente l'avare jusqu'à le rendre fou, et c'est une leçon de morale qui pénètre bien plus avant dans le cœur que celle de Molière. Dans le monologue d'Harpagon, après le vol, le poëte mo-

derne n'a fait qu'amplifier et broder l'original. Il a conservé l'apostrophe au parterre pour découvrir le voleur. Ce trait du genre d'Aristophane, bien rendu par l'acteur, produit un grand effet, et nous pouvons juger par là de la force comique du poëte grec.

L'*Amphytrion* de Molière n'est qu'une imitation libre de celui de Plaute. La disposition de la pièce et la suite des scènes sont les mêmes. Ce qui est de l'invention de Molière, c'est d'avoir donné la soubrette pour femme à Sosie. Il est ingénieux d'avoir fait des aventures du valet la parodie de celles de son maître, et la remarque de Sosie amène des explications fort gaies, lorsqu'il dit que pendant son absence il n'est pas tombé sur son ménage les mêmes bénédictions que sur celui d'Amphitryon. Molière a voilé autant qu'il la pu, sans nuire à la gaîté originale de son sujet, la licence choquante de la mythologie ancienne, et en général l'exécution de sa pièce est très-soignée. Les erreurs que commettent les personnages, en se confondant eux-mêmes avec les Dieux

qui ont pris leur figure, sont imaginées avec une sorte de métaphysique gaie et piquante à la fois ; et dans le fait les observations de Sosie sur les différens *moi* qui se sont battus les uns les autres, peuvent donner beaucoup à penser aux philosophes de nos jours.

De toutes les comédies que Molière a imitées des anciens, aucune sans contredit n'a plus mal réussi que *les Fourberies de Scapin*. C'est le *Phormion* de Térence, adapté de gré ou de force aux mœurs modernes, et auquel on a ajouté une reconnoissance en outre de celle qui y est déjà. Molière a certainement tracé le plan de cette pièce fort à la hâte et avec une extrême négligence. L'intrigue n'a d'autre but que de servir de cadre aux tours de Scapin, ces tours sont l'essentiel de la comédie ; mais méritent-ils d'y occuper tant de place ? Le *Phormion* grec, dans le but de se réjouir aux dépens de jeunes étourdis, se les attache par toutes sortes de ruses hardies, c'est un espiègle plein de grâce et de mesure ; Scapin, au contraire,

n'a rien d'aimable, et l'on ne voit pas ce qu'il y a dans ses stratagêmes qui puisse le rendre si fier; la plupart sont conduits avec assez de mal-adresse, et l'extrême niaiserie des deux vieillards suffit à peine pour expliquer comment ils peuvent donner dans des piéges aussi palpables. N'est-il pas encore très-invraisemblable que Zerbinette qui, en sa qualité de Bohémienne, doit bien savoir cacher une fripponnerie, s'en aille courir dans la rue, et raconter au premier venu, c'est-à-dire à Géronte lui même, comment Scapin a attrapé Géronte. La farce du sac, dans lequel Scapin fait entrer ce vieillard pour l'emporter et le battre sous prétexte de le défendre, n'est qu'un hors-d'œuvre à tous égards déplacé; aussi Boileau a-t-il justement reproché à Molière d'avoir, dans cette occasion, allié Térence avec Tabarin.

Il ne faut pas perdre de vue que les *Fourberies de Scapin* sont une des dernières productions de Molière; cette pièce et d'autres qu'il a composées vers la fin de sa vie, telles que *M. de Pourceaugnac*, *la Comtesse*

d'Escarbagnas et même *le Malade imaginaire* prouvent suffisamment qu'il avançoit en âge, sans que son talent acquît la maturité qui lui auroit fait rejeter des ouvrages aussi peu soignés. Mais souvent il travailloit à la hâte, sans songer à la postérité, et si quelquefois il s'est soumis à des règles sévères, peut-être le devons-nous plutôt à son ambition et au désir d'être compté parmi les écrivains classiques du beau siècle, qu'à un élan intérieur vers la perfection dans un genre plus élevé.

Les prétentions des Aristarques françois pour leur auteur favori, se fondent principalement sur l'*Ecole des femmes*, *le Tartufe*, *le Misantrope*, et *les Femmes savantes*; pièces qui, à tous égards, sont composées avec beaucoup de soin. Nous commencerons par établir une fois pour toutes, que nous laissons aux critiques françois à évaluer le mérite du style et de la versification. Les beautés de ce genre ne sont jamais qu'une condition secondaire, et je crois que l'excessive importance, attribuée en France à la diction soit des vers soit de la prose, a nui, surtout

dans la tragédie, au développement d'autres beautés plus essentielles à l'Art dramatique. Nos remarques critiques ne porteront en conséquence, que sur l'esprit et la disposition générale des comédies régulières que nous venons de nommer.

La plus ancienne de ces pièces, l'*Ecole des femmes* me paroît aussi la meilleure. La gaîté, la force comique et la rapidité de la marche s'y trouvent à un plus haut degré que dans les autres. C'est certainement une idée heureuse que celle de supposer qu'un homme, déjà sur le retour et voulant pourtant se marier, élève une fille dans une ignorance absolue de toutes choses, pour qu'elle lui reste fidèle, et que le résultat de cette éducation soit exactement le contraire de celui qu'il vouloit obtenir. Cette invention n'étoit cependant pas neuve ; peu de tems avant Molière, Scarron avoit emprunté d'une nouvelle espagnole le fond d'un petit conte sur le même sujet. Mais rien ne pouvoit être mieux imaginé que d'en tirer parti pour la Scène, et l'exécution est un véritable chef-

d'œuvre. L'intrigue de l'*Ecole des femmes* est très-piquante, tout y découle de la même source. Rien ne languit, rien ne s'arrête, il n'y a ni moyens ni incidens étrangers, et la seule chose qu'on puisse reprocher à cette pièce, c'est un dénouement un peu arbitraire qui s'opère par une reconnoissance. Les ruses innocentes et les aveux naïfs d'Agnès sont pleins de charmes; les confidences imprudentes du jeune amant à son rival inconnu, la rage concentrée du vieillard, tout concourt à former une suite de scènes comiques, du genre à la fois le plus fin et le plus amusant.

Ce n'est que pour montrer combien l'inobservation de certaines vraisemblances nuit peu aux plaisirs du théâtre, que je remarque ici toute la liberté que Molière s'est accordée dans le choix du lieu de la scène. Je ne m'arrêterai pas à faire sentir combien il est improbable qu'Arnolphe, qui tient Agnès à ce point renfermée, s'entretienne souvent avec elle dans la rue ou sur une place publique. Mais je dirai que si Horace ignore qu'Arnolphe

est le futur de sa maîtresse et qu'il lui confie son secret, c'est parce que ce même Arnolphe prend un nom supposé quand il va chez elle. Horace donc devroit aller le chercher dans sa maison, et non pas devant la porte d'Agnès où il le rencontre toujours, sans que cette circonstance lui fasse concevoir aucun soupçon. Pourquoi les critiques françois attacheroient-ils une haute importance à des règles aussi minutieuses, puisqu'ils doivent être forcés d'avouer que leurs plus grands maîtres ne les ont pas toujours observées.

Le *Tartuffe* est une peinture très-frappante de l'hypocrisie, et qui donne le signalement le plus exact de ce vice; c'est une excellente satire sérieuse, mais à quelques scènes près, ce n'est pas une comédie. On convient généralement que le dénouement en est mauvais, parce qu'il est amené par un ressort étranger à la pièce; il est encore blâmable sous un autre rapport, c'est que la situation de cet Orgon, sur le point d'être expulsé de chez lui et jeté en prison, fait naître l'idée d'un danger réel et bien différent de l'embarras

ridicule, où le poëte comique auroit eu le droit de le plonger, pour le punir de son aveugle confiance. On voit là manifestement le but sérieux de l'ouvrage, et le panégyrique du roi n'est autre chose qu'une humble dédicace, par laquelle Molière implore la protection du monarque contre la vengeance des faux dévots.

Dans *les Femmes savantes*, c'est encore la raillerie qui l'emporte sur l'enjouement : l'intrigue, assez insignifiante et dénuée d'intérêt, se dénoue suivant la coutume de Molière, par un moyen arbitraire et étranger au sujet. Encore pourroit-on passer par dessus ces imperfections de l'art en faveur de la force de la satire. Mais à cet égard même, la peinture de mœurs qu'offre la pièce, est trop exclusive et prise sous un point de vue trop borné; on n'exige pas du poëte comique qu'il présente toujours à côté d'un travers de l'esprit, l'opinion raisonnable qui lui est opposée, ce seroit manifester d'une manière trop méthodique l'intention d'instruire le spectateur. L'on peut très-bien peindre l'une à côté de l'autre, et d'une manière également

plaisante, deux folies contraires. Molière s'est moqué de l'affectation d'une fausse culture de l'esprit et de la sotte présomption d'un vain savoir, mais l'orgueil de l'ignorance et le mepris de toute culture intellectuelle sont aussi des ridicules, et il faut convenir que la façon de penser que l'Auteur nous donne pour juste et raisonnable, touche de près à ces autres travers. Les personnages sensés de la pièce, le maître de la maison et son frère, la fille et son amant, et jusqu'à une servante qui ne sait pas le François, tous cherchent à se faire honneur de ce qu'ils ne sont pas, de ce qu'ils n'ont pas et de ce qu'ils ne savent pas, comme de tout ce qu'ils cherchent à ne pas être, à ne pas avoir et à ne pas savoir. Selon toute apparence, ce sont ses propres opinions que Molière a exprimées dans la doctrine étroite de Chrysale sur la destination des femmes, dans celle de Clitandre sur le peu d'utilité du savoir, et ailleurs encore dans des dissertations sur la mesure de connoissances qui convient à un homme comme il faut. Il est certainement très-blâmable d'avoir fait bafouer Trissotin comme

un homme vil et intéressé, puisque sous ce personnage, Molière désignoit un écrivain encore vivant dont le nom même n'étoit que légèrement déguisé. La vanité d'auteur seroit plutôt une garantie contre l'amour de l'argent, car pour parvenir à la fortune en sacrifiant le sentiment de l'honneur, il y a des carrières plus profitables que celle d'écrivain.

Le *Misantrope*, comme on sait, fut d'abord reçu froidement par le public; cette pièce est encore moins gaie que celles dont nous venons de parler; l'intrigue est encore moins animée, ou plutôt il n'y en a pas du tout. Quelques légers incidens y servent à entretenir une foible apparence de mouvement dramatique, mais ils n'ont aucune liaison entr'eux. De ce nombre sont la dispute avec Oronte sur le sonnet, et la façon dont elle se termine; le jugement du procès dont on parle sans cesse; enfin, la manière dont Célimène est démasquée par la vanité des deux marquis et par la jalousie d'Arsinoé. D'ailleurs le plan général de la pièce n'est pas même vraisemblable. Le but de l'auteur a

été de peindre à fond un caractère ; mais les hommes ne parlent guères de leur caractère, et ils ne le font connoître que par les relations qu'ils soutiennent avec leurs semblables. Or, comment se fait-il qu'Alceste choisisse pour son ami un personnage tel que ce Philinte, dont les opinions sont diamétralement opposées aux siennes. Enfin la pièce est équivoque et c'est là son plus grand défaut. Le point où Alceste a raison et celui où il a tort seroient difficiles à fixer, et je crains que le poëte lui-même ne s'en soit pas rendu un compte exact. C'est pourtant Philinte avec sa molle et foible indulgence, avec ses éternels plaidoyers en faveur du cours ordinaire de la vie, c'est lui que Molière a voulu peindre comme l'homme aimable et sensé. Alceste a mille fois raison contre cette charmante Célimène, son seul tort est sa foiblesse pour elle ; il a raison dans ses plaintes sur la corruption de la société ; personne ne lui conteste les choses de fait qu'il soutient : il a tort de mettre en avant ses opinions avec tant de violence et si peu d'à propos, mais puisque enfin il ne peut pas prendre sur lui

l'espèce de dissimulation nécessaire pour vivre en paix avec ceux qui l'entourent, il a parfaitement raison de préférer la solitude à la vie du monde. Rousseau a déjà relevé cette ambiguité morale du *Misantrope*, qui fait que les choses mêmes les plus dignes de respect y semblent tournées en ridicule? Le jugement de Rousseau à cet égard n'étoit pas entièrement impartial, car il avoit dans son propre caractère et dans sa conduite vis-à-vis des hommes, une ressemblance frappante avec Alceste; d'ailleurs à d'autres égards il a méconnu l'esprit de la comédie, et a regardé comme essentiels au genre, des défauts qu'on ne peut reprocher qu'aux Auteurs.

Voilà donc ce qui en est de cette philosophie morale que l'on a tant vantée dans le prétendu chef-d'œuvre de Molière. D'après tout ce qui précède je me crois en droit d'affirmer, contre l'opinion dominante, que c'est dans le comique burlesque que Molière a le mieux réussi, et que son talent de même que son inclination étoit pour la farce : aussi a-t-il écrit des farces jusqu'à la fin de sa vie. Ses

pièces sérieuses en vers offrent toujours des traces d'effort, on y sent quelque chose de contraint dans le plan et dans l'exécution. Son ami Boileau lui communiquoit probablement ses idées sur le rire grave et sur la plaisanterie froide, et alors Molière se décidoit, après avoir abusé de la bouffonnerie, à se soumettre au régime du bon goût et de la régularité. Il cherchoit à réunir deux choses inconciliables par leur nature, la dignité et la gaîté. L'on trouve même dans ses pièces en prose, des indices de cette humeur satirique et didactique qui est proprement étrangère à la comédie : on peut la reconnoître dans la manière dont il s'attaque continuellement aux médecins et aux procureurs, dans ses dissertations sur le ton du grand monde, et en général partout où l'on voit qu'il ne se contente pas d'amuser, mais qu'il veut combattre ou défendre des opinions, en un mot que son intention est d'instruire.

La réputation classique de Molière maintient ses pièces au théâtre, quoiqu'elles aient sensiblement vieilli pour le ton et pour la

peinture des mœurs. C'est un danger qui menace nécessairement l'auteur comique dont les ouvrages ne reposent pas de quelque manière sur une base poétique, mais sont uniquement fondés sur cette froide imitation de la vie réelle, qui ne peut jamais satisfaire les besoins de l'imagination. Les originaux de certains portraits de Molière ont depuis long-tems disparu. Le talent qui aspire à l'immortalité, doit s'exercer sur des sujets que le tems ne puisse jamais rendre inintelligibles, et peindre la nature humaine plutôt que les mœurs de tel ou tel siècle.

Il y a peu de poëtes comiques contemporains de Molière à citer à côté de lui. Corneille, avant d'avoir composé ses tragédies, s'étoit fait un nom, en remaniant des comédies espagnoles. La seule de ces pièces qui soit restée au théâtre, c'est le *Menteur*, imité de Lope de Vega, et qui, à mon avis, ne prouve aucun talent comique. Un poëte habitué à monter sur des échasses, n'a que des mouvemens mal adroits dans un genre où il ne s'agit que de marcher à fleur de terre;

mais avec grâce et légéreté. Scarron n'avoit de talent que pour les travestissemens, et il en a mis plusieurs fois sur la scène dans des comédies empruntées de l'espagnol : Deux de ces pièces, *Jodelet* et *Don Japhet d'Arménie* se donnent encore quelquefois comme farces de Carnaval, et toujours avec beaucoup de succès. L'intrigue de *Jodelet*, qui appartient a Don-François de Roxas, est excellente, et Scarron, par son style et ses additions, n'a pas pu la défigurer entièrement. Tout ce qui dans cette pièce manque de finesse et de goût vient de l'Auteur françois, et contraste avec l'esprit délicat de la poésie espagnole : Scarron est pourtant un écrivain du siècle de Louis XIV, et qui ne manque pas de réputation. La langue françoise a bien fait de s'interdire le ton burlesque : d'autres langues peuvent le supporter, mais en François, pour peu que l'on cesse de parler et d'écrire avec choix et avec noblesse, on tombe dans la vulgarité la plus rebutante. *Don Japhet* est une mystification grossière d'un fou ridicule. L'original de cette pièce appartient au genre que les Espagnols nomment *Comédias*

de figuron, je ne doute pas que Scarron ne l'ait gâté en l'imitant, et ce qu'il y a de plus fâcheux c'est que ses exagérations sont extravagantes sans être gaies.

Racine s'est ouvert une route que l'on peut appeler nouvelle, en empruntant à Aristophane le sujet de ses *Plaideurs*. Sous ce rapport cette comédie est restée unique dans son genre ; l'intrigue n'est qu'un jeu léger de l'esprit, mais les ridicules mis en évidence, sont tous de la même classe, concourent au même effet, et forment un ensemble bien d'accord avec les figures grotesques des huissiers et des procureurs. Plusieurs vers de cette pièce sont à la fois des saillies spirituelles et des traits de caractères ; d'autres plaisanteries tiennent à cette gaîté sans but, véritable inspiration du génie comique. On peut juger de là que Racine seroit devenu un rival redoutable pour Molière, s'il avoit continué à exercer le rare talent dont il a fait preuve dans les *Plaideurs*.

Il reste encore au théâtre quelques co-

médies de Boursault, auteur contemporain de Molière, quoique d'une autre génération, et qui voulut être son émule. Il n'a composé que des comédies nommées *pièces à tiroir*, genre secondaire, dont Molière le premier a donné l'exemple dans ses *Fâcheux*. Ces pièces, où les scènes se succèdent accidentellement, peuvent avoir du rapport avec les Mîmes des anciens. Elles sont propres à faire briller un acteur qui a du talent pour imiter les habitudes individuelles, et qui reparoît plusieurs fois sous le nom de différens personnages, en changeant promptement de ton et de costume. Mais toujours faut-il que ces sortes de pièces se renferment dans les bornes d'un seul acte, parce que l'absence de mouvement dramatique et l'uniformité du sujet s'y font toujours sentir à travers la variété des détails, et que l'impatience gagne bientôt les spectateurs. Les comédies de Boursault, qui du reste ne manquent pas de mérite, sont trop longues et trop diffuses. C'étoit une idée originale que de peindre Esope, cet esclave, cette figure contrefaite, comme jouissant de la faveur de la cour. Mais dans les deux pièces,

Esope à la ville et *Esope à la Cour*, les fables que l'on voit toujours venir à la suite de chaque trait important, sont trop noyées dans une morale prolixe ; non-seulement elles sortent du dialogue, mais elles ne sont point entrelacées avec le tissu de l'intrigue, comme la fable de Ménénius Agrippa dans Shakespear ; d'ailleurs cette manière enfantine de donner des leçons ne convient guères aux tems modernes. Dans le *Mercure galant*, on passe en revue des originaux de toute espèce, qui viennent adresser leurs plaintes au rédacteur du journal. Il existe une pièce allemande, fort goûtée, dont le cadre et les incidens les plus comiques sont absolument les mêmes. Celui des deux Auteurs qui a copié l'autre devoit du moins citer sa source.

Ce fut assez long-tems après la mort de Molière que parut Regnard, à qui l'on accorde d'ordinaire le second rang parmi les comiques françois. Regnard étoit une espèce d'aventurier, qui, après avoir beaucoup couru le monde, se fit poëte dramatique ; il écrivoit tour-à-tour les scènes françoises du Théâtre

italien, qui florissoit encore sous la direction de Gherardi, et faisoit pour son compte des comédies régulières en vers. La première qu'il ait composée, le *Joueur*, est vantée avec raison, et passe pour la meilleure de toutes. L'Auteur connoissoit par expérience la passion du jeu et la vie qu'elle fait mener ; aussi sa pièce est-elle un tableau d'après nature, peint avec force, quoique sans exagération. L'intrigue et les accessoires en sont imaginés avec talent et convenance, à l'exception de deux caricatures dont on auroit bien pu se passer. Les défauts du *Distrait* ne sont pas uniquement ceux que j'ai reprochés ailleurs aux pièces de caractère trop méthodiquement esquissées. Il y a un vice fondamental dans le sujet. La distraction ne forme pas, à proprement parler, un caractère. L'habitude de vivre par la pensée dans une autre sphère que celle où l'on est, occasionne des erreurs qui se ressemblent toutes, et qui n'offrent entr'elles aucune gradation ; aussi peuvent-elles amuser dans une petite pièce, sans mériter le grand appareil d'une comédie en cinq actes. Regnard n'a fait, en quelque sorte, que mettre sur la scène

une suite d'anecdotes que la Bruyère avoit déjà rassemblées sous un même titre. L'exécution du *Légataire universel* prouve plus de talent comique ; mais l'absence de sentiment moral dans l'idée même de la pièce est cause que ce talent a été prodigué sans fruit. La Harpe donne le *Légataire* pour le chef-d'œuvre de la gaîté comique. A dire vrai, c'est une triste gaîté. Quel sujet de plaisanterie ! un vieillard cassé est prêt à mourir ; de jeunes vauriens le tourmentent pour son héritage, et ils fabriquent en son nom un faux testament pendant qu'ils le croient à l'agonie. Si de pareilles scènes excitoient au théâtre des applaudissemens réfléchis aussi bien que des ris immodérés, il faudroit en conclure que les spectateurs ont la même légèreté et le même manque de délicatesse qui nous révolte dans l'Auteur du *Légataire*. Nous avons déjà montré ailleurs à quel point il est important que l'Auteur comique, sous les formes de l'indifférence, ait au fond un grand respect pour les idées de moralité, puisqu'une impression gaie est nécessairement troublée, dès l'instant qu'il s'y mêle de l'indignation ou de la pitié.

Le comédien Le Grand étoit contemporain de Regnard; c'est un des premiers poëtes comiques qui ait composé avec esprit de petites pièces versifiées, genre dans lequel la France a produit depuis cette époque tant de charmantes bagatelles. Il a conservé bien moins de réputation que Regnard, et La Harpe le traite avec fort peu de considération. Quant à moi, j'avoue que j'estimerois fort son talent, lors même qu'il n'auroit écrit autre chose que *le Roi de Cocagne*, farce excéllente, folie aimable et pleine de sens, où étincelle cet esprit fantastique si rare en France, et où règne une plaisanterie vive et douce, qui, bien qu'elle aille quelquefois jusqu'à une sorte de délire, ne cesse jamais d'être légère et inoffensive. Elle offre un exemple sensible de la manière dont, en évitant les indécences et les allusions personnelles, il seroit facile d'introduire sur notre Scène moderne le genre d'Aristophane (ou pour parler plus exactement celui d'Eupolis, qui avoit lui-même mis en drame la fable d'un pays de Cocagne). Le Grand ne connoissoit certes pas le théâtre comique des Grecs, il a donc entièrement dû à son propre génie (je ne crains pas de me servir

de ce mot), l'idée d'un genre alors absolument neuf. L'exécution de sa pièce est aussi soignée que celle d'une comédie régulière, classe dont elle est exclue dans l'opinion de ses compatriotes, par le merveilleux du sujet, les changemens de décorations et l'introduction de la musique. En général, les critiques françois se montrent indifférens ou même contraires à tous les élans de la véritable imagination. Pour qu'un ouvrage leur inspire de l'estime, il faut qu'il porte l'empreinte d'une difficulté péniblement vaincue. Au milieu d'un peuple léger, ils ont pris le poste d'honneur de la pédanterie; ils confondent la légèreté aimable qui n'a rien de contraire à la profondeur de l'art, avec cette légèreté superficielle qui est un défaut de l'esprit ainsi que du caractère.

Le dix-huitième siècle a produit en France plusieurs poëtes comiques du second et du troisième rang, mais aucun génie supérieur qui ait véritablement reculé les bornes de l'Art; aussi a-t-on irrévocablement décidé que Molière ne sauroit être surpassé, et cette

opinion est devenue plus que jamais un article de foi. Comme le plan de cet ouvrage ne me permet pas de parler des productions de cette époque, avec assez de détail, pour que je puisse amener les remarques générales à l'occasion de chaque pièce en particulier, avant de passer à celles qui attireront de nouveau nos regards, je vais faire encore ici quelques observations sur l'esprit de la comédie françoise.

Si le manque de mouvement et les longues dissertations en dialogue, sont des défauts qui se sont perpétués depuis Molière jusqu'à nos jours, les conventions reçues pour la tragédie ont également exercé sur la comédie régulière une influence qui ne peut être méconnue. Les pièces françoises de ce dernier genre, lorsqu'elles sont versifiées, ont leurs longues tirades tout comme les tragédies, et il y a encore une circonstance qui contribue à leur donner une sorte de roideur cérémonielle. Chez les autres nations, les sujets comiques sont presque tous puisés dans la vie bourgeoise, et cela par des motifs très-faciles à saisir ; en

France, au contraire, ce sont les classes supérieures de la société qui ont long-tems formé le cercle où s'est renfermée la comédie: on y sentoit partout l'influence de la Cour comme point central de toutes les vanités. Ceux des spectateurs qui par leur rang n'avoient pas accès dans le grand monde, étoient flattés de se trouver au théâtre en relation avec des Marquis et des Chevaliers; et tandis que l'auteur tournoit en dérision les folies à la mode, ils cherchoient à attraper quelques nuances de ce ton du monde si désirable et si privilégié. La société émousse tout ce qu'il y a d'anguleux dans les caractères; la poursuite des ridicules est son unique occupation, et par conséquent elle rend habile à se tenir en garde contre les observations des autres. Mais alors cesse le comique franc et jovial de la classe bourgeoise; on lui en substitue un autre, auquel la société seule a donné naissance, et qui porte toujours le caractère de vide que doit nécessairement avoir une existence dépourvue de but et d'utilité. Ce qui fait le sujet des pièces que l'on nomme en France de haut comique,

ce n'est pas la vie mais c'est la société, cette lutte continuelle de vanités différentes qui ne peuvent jamais arriver à un état de paix. Dans de telles pièces l'habit brodé, le chapeau sous le bras et l'épée au côté sont des conditions essentielles, et toute la peinture des caractères se borne à la fatuité pour les hommes et à la coquetterie pour les femmes. La monotonie et l'insipidité des compositions ne sont alors que trop souvent relevées par l'assaisonnement de cette légéreté de principes, qu'il étoit du bon ton d'afficher pendant la première moitié du dix-huitième siècle, sous la régence et sous le règne de Louis XV. Ce fut à cette époque que l'on vit paroître le caractère de l'*Homme à bonnes fortunes*, du favori des femmes, qui étale d'un ton blasé la foule de ses trop faciles conquêtes. Les Auteurs comiques n'ont point inventé ce caractère ; ils n'ont fait que le saisir avec toute l'exactitude du peintre de portrait : c'est ce que prouvent de reste tant de Mémoires du siècle passé, et jusqu'à ceux d'un homme tel que M. de Besenval. Nous sommes scandalisés de la sensualité qui se montre sans voile dans

les comédies grecques, mais les Grecs ne seroient-ils pas bien plus choqués encore de voir dans les pièces françoises des succès brigués par pure vanité auprès de femmes mariées. L'emportement des sens a ses bornes fixées par la nature elle-même, mais quand la vanité se plaît à revêtir les formes de la lassitude et de la satiété, elle mène à la corruption la plus révoltante. Dira-t-on que les poëtes comiques, en faisant du mariage le sujet constant des plaisanteries de leurs petits-maîtres, et en donnant un champ libre à leur esprit sous le rapport des relations avec les femmes, ont voulu critiquer les travers qui dominoient de leur tems? Cela peut être, mais leur ouvrage n'en étoit pas moins dangereux. Ils ne pouvoient pas espérer de corriger par là les gens du monde qui, bien que formant une fort petite minorité, comptent pour rien tout ce qui ne leur ressemble pas; et quant aux hommes d'un rang moins élevé, l'exemple de ces êtres privilégiés dont les torts mêmes ont de l'éclat et de la grâce, sera toujours trop séduisant pour jamais devenir utile. Et d'ailleurs s'il s'agit du vrai comique, le relâchement

des mœurs de la haute société n'a rien de divertissant. Dans plusieurs pièces où c'est un fat de qualité qui donne le ton, comme par exemple, dans le *Chevalier à la mode* de Dancourt, on éprouve non-seulement de l'ennui, mais un vrai dégoût pour cette peinture du dénuement complet de toute moralité, qui, bien que vraie, n'est pourtant ni poétique ni naturelle.

Il faut excepter du nombre de ceux qui méritent de tels reproches, deux Auteurs féconds ou du moins abondans, l'un en vers et l'autre en prose, Destouches et Marivaux. Ils ont eu pendant la première moitié du dix-huitième siècle un succès marqué auprès de leurs contemporains, mais peu de leurs ouvrages leur ont survécu au théâtre. Destouches étoit un Auteur modéré, tranquille, parfaitement honnête dans ses vues, qui composoit avec bien de la tension d'esprit des comédies régulières, où il ne se seroit pas dispensé des cinq actes, et où à l'exception près de la gaîté obligée de Lisette et de Frontin, il n'y a rien de bien plaisant.

Il n'avoit pas à craindre d'être emporté par vivacité d'imagination, hors du bon ton de la haute comédie, et de tomber dans la familiarité du genre méprisé de la farce. Avec un talent médiocre, sans originalité et sans gaîté, sans richesse d'invention, et même sans aperçus bien fins sur les hommes et sur la société, il a pourtant montré d'une manière honorable dans le *Glorieux*, le *Philosophe marié* et même dans l'*Irrésolu*, ce que peuvent le travail, et la constance du zèle. D'autres pièces de lui, comme l'*Ingrat*, l'*Homme singulier* se fondent sur des idées mal conçues, et l'on voit clairement, par cet exemple, comment un poëte, tel que Destouches, qui a sans cesse devant les yeux le *Tartuffe* ou le *Misantrope* comme l'idéal de la perfection, n'a qu'un pas de plus à faire pour sortir en entier du domaine de la comédie. Ces deux pièces de Molière ne sont pas des fanaux pour guider le génie de ses successeurs, mais des écueils contre lesquels ils échouent. Il suffit que dans sa préface un Auteur comique rende hommage au *Misantrope* comme à son modèle, pour que je sache d'avance où le mèneront ses efforts.

Il sacrifiera l'enjouement et l'inspiration, la vraie gaîté de la poésie, au sérieux composé d'une imitation prosaïque de la vie, et à des applications d'utilité journalière, décorées du titre de morale pour commander le respect.

Que Marivaux soit maniéré, c'est une chose si généralement reconnue en France, que l'on a même inventé, pour désigner son style, un mot à part, le *Marivaudage*. Il faut avouer toutefois que sa manière est à lui, et qu'au premier coup-d'œil elle n'est pas sans quelque charme. On ne sauroit lui refuser de la finesse d'esprit, mais seulement elle s'exerce sur des objets trop minutieux. Nous avons dit que le comique fondé sur l'observation étoit à son plus haut point, quand une qualité se montroit précisément à nous, lorsque celui qui la possède s'en doute le moins, ou lorsqu'il cherche à la dissimuler avec le plus de soin. Marivaux a voulu appliquer cette idée aux inclinations tendres, et en effet, l'expression naïve des mouvemens de l'ame qui se trahissent involontairement, appartient à la sphère de la comédie. Mais dans les pièces de Marivaux,

cette naïveté est préparée avec trop d'art ; elle recherche trop l'approbation , et prend trop de plaisir à se montrer. C'est comme ces jeux où les enfans se cachent , ils ne peuvent pas rester tranquilles dans leur coin; ils avancent toujours la tête pour regarder si on ne les découvrira pas ; enfin, il faut connoître Marivaux , pour comprendre ce que c'est que de la naïveté sans naturel et sans innocence. Chez cet Auteur l'on aperçoit toujours le but dès l'origine , et l'attention se porte en conséquence sur le chemin par lequel on y arrivera. Il y auroit un vrai sentiment de l'art dans un tel genre , s'il ne devenoit pas superficiel et insignifiant. De petites passions sont mises en jeu par de petits ressorts , soumises à de petites épreuves , et l'on avance à petits pas vers le dénouement. Il s'agit le plus souvent d'une déclaration d'amour , l'on emploie mille séductions pour l'obtenir , ou mille détours pour la faire passer à la dérobée. Marivaux n'a pas dépeint des caractères, et il n'a pas inventé des intrigues. Le nœud de ses pièces est , pour le plus souvent, un mot à demi-prononcé qui reste suspendu sur les lèvres, on

ne sait souvent trop pourquoi. Du reste, ses motifs sont si uniformes, que lorsqu'on a lu une de ses pièces avec attention, on peut dire qu'on les connoît toutes. Malgré tout cela, il est dans mon opinion, fort supérieur aux Auteurs qui se bornent à une stricte imitation de la vie. Il y a même des idées à recueillir dans l'étude de ses œuvres, car sa manière de considérer la comédie, quoique étroite et bornée, a pourtant quelque chose de particulier.

En fait de chefs-d'œuvre du haut comique, l'on cite encore deux ouvrages isolés de deux poëtes qui, bien qu'ils semblent les avoir composés avec effort, ont montré dans d'autres branches de la littérature leur talent naturel avec plus de liberté. Je veux parler de la *Métromanie* de Piron et du *Méchant* de Gresset. La première de ces pièces prouve de la verve, de l'invention. Dans le rôle du jeune homme possédé de la manie des vers, Piron a voulu, en quelque sorte, faire son propre portrait. Mais comme on s'y prend toujours avec douceur, lorsqu'on veut se

moquer de soi-même, il donne à son héros, à côté d'une aimable folie, de l'esprit, un caractère noble et un bon cœur; ménagement délicat, qui n'est pas trop favorable à la franche gaîté comique. Le *Méchant* est une de ces pièces affligeantes, qu'un misantrope atrabilaire pourroit voir avec plaisir comme une justification de son horreur pour la société, mais qui ne peuvent produire qu'une impression pénible sur des esprits sereins et bienveillans. A quoi bon la peinture d'une ame noire dépourvue de tout sentiment humain? d'un homme qui s'arme d'une froide raillerie pour satisfaire son triste orgueil, et son désir de faire du mal sans autre but que le mal même? Un tel caractère seroit à peine supportable, s'il étoit le moteur de grands événemens tragiques; mais qu'en faire, lorsqu'il ne produit que de petites tracasseries et du mécontentement dans l'intérieur d'une famille?

Et pourtant, si l'on en croit l'assertion des Aristarques françois, *le Glorieux*, *la Métromanie* et *le Méchant* sont les seules comédies que le dix-huitième siècle ait à opposer à Molière. Je mettrois fort au-dessus

de ces trois pièces le *Vieux Célibataire*, de Collin d'Harleville. Mais si je voulois trouver un objet de comparaison pour ce tableau de mœurs si plein de vérité, ce seroit dans Térence et non pas dans Molière que j'irois le chercher. Une peinture fine et juste des caractères s'allie avec succès dans cette pièce à une intrigue qui fixe l'attention; et l'on voit avec plaisir qu'une certaine douceur de sentimens est l'ame de tout cet ouvrage.

Après avoir fait quelques remarques sur des genres accessoires tels que l'Opéra, l'Opéra-comique et le Vaudeville, je terminerai cette leçon en jetant un coup-d'œil sur l'état actuel de la Scène françoise.

Un genre sérieux, héroïque, et qui devroit même aspirer à l'idéal, le grand Opéra ne nous offre qu'un seul poëte digne d'être cité, c'est Quinault, qui pour être presqu'oublié de nos jours, n'en mérite pas moins les plus grands éloges. Il fut de bonne heure découragé par Boileau dans ses essais de tragédies; mais plus tard il changea de carrière et le

drame musical lui valut de grands succès. Mazarin avoit introduit en France le goût de l'Opéra italien. Louis XIV se piqua de lutter avec les étrangers, il désira que ce spectacle éclipsât tout ce qu'on voyoit ailleurs par la magnificence des accessoires, par les décorations, les machines, la musique, la danse, et voulût que les jeux de la scène célébrassent des fêtes de cour. Ce fut à cette occasion que Molière et Quinault composèrent, de concert avec le musicien Lulli, l'un des divertissemens, l'autre des drames sérieux. Je ne connois pas assez les anciens opéras italiens pour prononcer si Quinault les a imités, mais je croirois plutôt que c'est chez les Espagnols qu'il a choisi ses modèles, et que c'est à Caldéron, en particulier, qu'il a emprunté la forme de ses opéras et de ses prologues souvent allégoriques. Il est vrai que la poésie y déploie moins de richesses, mais c'est parce que la musique forçoit Quinault à lui laisser moins d'espace, et que d'ailleurs la nature de la langue et de la versification françoise ne se prête pas à cette magnifique abondance, à cette brillante prodigalité qui sied à la poésie

espagnole. Néanmoins les Opéras de cet auteur sont remarquables par leur marche légère et animée, et par l'imagination fantastique qui y brille. A mon avis l'opéra sérieux ne peut pas renoncer à l'attrait du merveilleux sans tomber dans une monotonie assoupissante. C'est en cela que je trouve la route qu'a tracée Quinault beaucoup préférable à celle que Métastase a suivie long-tems après lui. Le poëte italien sait se prêter admirablement aux intentions d'une musique qui ne veut qu'exprimer les mouvemens du cœur, mais où trouve-t-on chez lui rien qui frappe l'imagination? On loue fort Quinault d'avoir sacrifié au goût de son pays le mélange de la gaîté et du sérieux, je ne sais si l'on a raison. En revanche, on lui reproche un jeu trop frivole dans l'expression des sentimens; mais, est-il juste de demander à un léger prestige tel que l'Opéra, la sévérité du cothurne tragique? Pourquoi la poésie n'auroit-elle pas aussi ses arabesques? Je crois être ennemi du maniéré autant que personne; mais il faut s'entendre sur le degré de nature et de vérité qu'on peut exiger de chaque genre.

La simplicité des vers de Quinault est la même que celle du madrigal; s'il tombe de tems en tems dans le doucereux, il exprime d'autrefois des émotions délicates avec une grâce charmante et la plus douce harmonie. L'Opéra devroit ressembler aux jardins d'Armide.

Dans ces lieux enchantés la volupté préside.

Les rêves voluptueux du sentiment n'y devroient être dissipés que par les merveilles de l'imagination. Quant une fois on s'est représenté, au lieu de personnages réels, des créatures sans autre langage que le chant, on est bien près de se figurer des êtres sans autre but que l'amour, sentiment qui plane sur les confins de la région des sens et de celle de l'ame. Deux inventions extraordinaires peuvent devenir naturelles l'une par l'autre.

Quinault est resté sans successeurs, et combien les opéras françois d'aujourd'hui ne sont-ils pas inférieurs aux siens, soit pour le plan, soit pour l'exécution? L'on a visé à l'héroïque

et au tragique dans un genre qui n'est nullement propre à de tels effets. Au lieu de traiter avec une liberté fantastique les fables de la Mythologie, ou des sujets pris dans les pastorales et les romans de chevalerie, on s'est attaché à l'Histoire, on s'est piqué d'adopter la coupe de la tragédie; et au moyen de ce sérieux assommant et de cette régularité pédante, on a si bien fait que l'ennui règne à l'Opéra avec son sceptre de plomb.

Je ne parlerai pas des défauts qui proviennent de la musique; de la monotonie du récitatif, des tours de force des chanteurs et de la difficulté d'accorder la langue françoise avec la composition musicale, pour peu que celle-ci s'élève au-dessus des légères modulations de l'antique romance; c'est aux connoisseurs en musique à prononcer sur ces différens points.

L'Opéra comique, dont les prétentions sont plus modestes, répond bien mieux à ce que l'Art a droit d'en attendre. Et d'abord le musicien y est plus à son aise, parce qu'il n'a

pas besoin de sortir du ton ni du genre national. Ce passage immédiat du chant à la parole, que Rousseau blâme comme un mélange hétérogène de deux langages trop divers, peut déplaire à l'oreille, mais on ne sauroit nier qu'il ne soit avantageux à la structure de la pièce. Dans le récitatif qui, d'ordinaire, n'est entendu qu'à moitié, parce qu'on l'écoute rarement avec attention, l'on ne peut développer avec quelque clarté qu'une fable bien simple et bien peu compliquée; c'est ce qui fait que dans l'Opéra buffa des Italiens, l'action est entièrement négligée, et qu'elle n'offre, au genre même de la bouffonnerie, que des situations uniformes qui restent éternellement les mêmes. L'Opéra comique des François, au contraire, quoique la place qu'occupe la musique ne permette pas un développement dramatique bien complet, est pourtant calculé pour l'effet de la scène et parle à l'imagination d'une manière agréable. Ici, la gêne des règles n'empêche pas le poëte de suivre ses vues théâtrales. Aussi, j'admire dans ces productions légères, un mouvement, une vie, un attrait, que je ne trouve souvent pas en

France dans des ouvrages beaucoup plus soignés. Le succès marqué avec lequel les opéras de Favart, de Sédaine et de quelques-uns de leurs successeurs, sont constamment représentés, même chez nous, où le respect aveugle pour une littérature étrangère a cessé depuis long-tems, et où le goût national s'est prononcé décidément contre la tragédie françoise; ce succès, dis-je, ne peut pas être attribué uniquement à la musique, il est dû à un véritable mérite poétique. Pour ne citer qu'un exemple entre plusieurs, je ne puis m'empêcher de regarder comme un chef-d'œuvre de peinture théâtrale la scène de *Raoul sire de Créqui*, où les enfans du geolier ivre, font échapper le prisonnier. Combien je souhaiterois à la tragédie des François, et même à leur comédie en habit de cour, un peu de cette vie dans les détails, de cette réalité, de cette manière de saisir et d'arrêter le moment présent. Comment ne pas reconnoître de véritables inspirations romantiques dans de petits opéras tels que *Nina* et *Richard Cœur de Lion*?

Le Vaudeville n'est qu'une variété secon-

daire de l'Opéra comique. La différence essentielle qui l'en distingue, c'est que le poëte s'y passe du compositeur de musique, et qu'il se contente de choisir des airs connus et déjà devenus populaires. Sous le rapport de l'ensemble musical, ce n'est sûrement pas là un perfectionnement. Le passage brusque du chant à la parole, qui se renouvelle souvent après deux ou trois coups d'archet, ou deux ou trois phrases, la bigarrure qui résulte de l'entassement de ces vieilles romances et de ces ponts neufs, de styles tout à fait disparates, doit déchirer des oreilles habituées à la musique italienne; mais si l'on passe pardessus cet inconvénient, il faut convenir que rien n'est plus gai et plus agréable. Il peut souvent y avoir un trait d'esprit jusque dans le choix d'un air, ou dans une allusion à ses anciennes paroles. Autrefois des écrivains qui pouvoient élever plus haut leurs prétentions, un le Sage, un Piron, n'ont pas dédaigné de travailler pour le Vaudeville, même pour le Vaudeville des marionnettes. Les esprits vifs et enjoués qui se vouent maintenant à ce genre, sont peu connus hors de Paris, et

ne s'en mettent guère en peine. Il n'est pas rare qu'ils se réunissent plusieurs ensemble pour mettre au jour, avec une rapide fécondité, les idées que leur inspire le feu de la conversation. La parodie des pièces nouvelles, l'anecdote du jour dont parlent tous les badauds de la capitale, leur fournissent des sujets dont ils s'empressent de profiter. Ces Vaudevilles sont comme les moucherons qui bourdonnent dans une soirée d'été, quelquefois ils piquent, mais toujours ils voltigent gaîment, tant que le soleil de l'occasion luit pour eux. Une pièce telle que le *Désespoir de Jocrisse*, que l'on joue encore après plusieurs années, peut déjà passer parmi ces éphémères, pour un ouvrage classique qui a gagné la palme de l'immortalité. Il est vrai qu'il faut y voir jouer ce fameux Brunet, dont le visage est presque un masque et qui est aussi inépuisable dans les rôles de niais, que Polichinelle l'est dans le sien.

En considérant toutes ces pièces badines d'un ordre secondaire, où il y a un mélange de plaisanterie et de sensibilité, où l'auteur et

les spectateurs s'abandonnent sans réserve à leurs inclinations naturelles, il me semble évident que ce qui fait chez les François la base de l'esprit comique, c'est la bonhomie franche et joviale, de même que chez les Italiens c'est la bouffonnerie, et chez les Anglois le *humour*. Cette bonhomie dont je parle se rencontre sans cesse dans les classes inférieures de la société, où elle n'a pas encore été étouffée par le raffinement des mœurs.

Quant à l'état actuel de l'Art du théâtre en France, tout se borne, à quelques exceptions près, à des efforts pour introduire sur la scène une liberté dramatique dont l'idée est due aux étrangers, et l'on renonce chaque jour davantage à l'espérance de voir paroître dans les deux genres qu'on a reconnus pour réguliers, quelque chose de vraiment neuf et qui surpasse ce qui l'a précédé. Il est rare qu'une pièce nouvelle obtienne un succès bien marqué, et dans tous les cas, ce succès n'est jamais de longue durée, car on s'aperçoit bientôt que l'on n'a devant les yeux que des choses déjà connues, à peine déguisées par de légers changemens.

Nous en revenons à nous occuper des écrivains françois, qui ont attaqué le système national sur la ligne de démarcation des genres, et sur l'ensemble des règles prescrites à l'Art dramatique. Les réclamations que la Motte, et après lui Diderot et enfin Mercier, ont élevées, sont restées comme des voix qui retentissent dans le désert. Tel devoit être en effet leur sort; car les principes sur lesquels ces écrivains se sont fondés, tendoient à détruire toute espèce de forme poétique et non pas seulement celle qui n'est que conventionelle; ils rappellent l'Ours de la fable, qui tue son ami en voulant le débarrasser d'une Mouche importune. Une autre cause de leur peu de succès, c'est qu'aucun d'entr'eux n'a su appuyer sa doctrine de son exemple. Lors même que leur idée étoit juste, ils mettoient bientôt le tort de leur côté, par la fausse application qu'ils en faisoient.

Le plus remarquable de ces critiques est Diderot; Lessing le nomme le meilleur juge de l'art chez les François, mais je ne saurois

me ranger à cet avis. Je ne m'arrêterai pas à prouver qu'il méconnoît l'essence de la poésie et des beaux arts, lorsqu'il leur attribue un but purement moral. Sans être profond dans la théorie, on peut être devenu connoisseur par l'observation. Mais mérite-t-on ce titre, lorsqu'on n'a pas une intelligence parfaite des conditions, des moyens et du style d'un art? C'est en cela que les vues et les tentatives de Diderot me semblent fort suspectes. Ce sophiste spirituel fait des incursions dans le domaine de la critique avec une précipitation si désordonnée, que la moitié de ses coups portent en l'air. Il confond tellement ce qui est vrai et ce qui est erroné, ce qui est connu et ce qui est nouveau, ce qui est essentiel et ce qui est insignifiant, qu'en résultat, le plus grand éloge qu'on puisse lui donner, c'est de dire qu'il vaut pourtant la peine de débrouiller tout ce cahos. Les idées qu'il désire de voir réalisées, ou ne méritoient pas de l'être, ou avoient déjà été mises en pratique, si ce n'est en France, du moins ailleurs; quelquefois même elles sont entièrement inexécutables. Il a sans doute raison de s'élever contre la formalité et l'éti-

quette de la scène, contre l'excessive symétrie de la structure du vers, contre l'uniformité du jeu et de la déclamation des acteurs; mais en même tems il rejette toute grandeur théâtrale, il refuse à ses personnages toute manière élevée d'exprimer leurs sentimens; nulle part il ne développe le motif qui lui fait préférer la prose aux vers, dans la tragédie bourgeoise. Quelques Auteurs après lui, et malheureusement Lessing lui-même, ont étendu la même idée à tous les genres dramatiques. Elle n'a pourtant d'autre fondement qu'un mésentendu sur les principes de l'illusion et du naturel *. C'est sans doute à cause des instructions d'utilité journalière que Diderot donne une prééminence si peu méritée au drame sentimental et à la tragédie bourgeoise, deux genres qui toutefois sont dignes de quelqu'estime, et que l'on peut

---

* J'ai développé et réfuté les principes de Diderot dans un Traité *Sur le rapport des beaux arts avec la nature*, inséré dans le 5.e cahier du journal intitulé *Prométhée*, publié par Léon de Seckendorff.

même traiter d'une manière vraiment poétique, quoiqu'on ne l'ait guères fait jusqu'ici. L'essentiel n'est pas selon lui, la peinture des caractères et des situations, mais celle des différentes classes de la société et des relations de famille, afin que cette peinture puisse servir de modèle aux spectateurs qui sont placés dans les mêmes classes, ou qui soutiennent les mêmes relations. Il ne voit pas qu'on en finiroit ainsi de toute liberté d'ame et d'esprit dans la jouissance des beaux arts. Ce fut dans un but semblable à celui de Diderot, que le poëte Phrynichus choisit un événement arrivé de son tems, pour le sujet d'une de ses tragédies. Mais aussi, comme nous l'avons vu, cet ouvrage déplut si fort aux Athéniens que pour en punir l'Auteur, ils le condamnèrent à l'amende. Le spectacle d'un incendie nocturne peut exciter notre admiration, par les magiques effets de lumière que produisent les flammes au milieu des ténèbres, mais quand la maison du voisin brûle, *jam proximus ardet ucalegon*, on est peu disposé à jouir de ce spectacle pittoresque.

On voit clairement que Diderot a serré ses

voiles, à mesure qu'il a fait par lui-même l'essai de ses principes. L'écrit dans lequel il sort le plus de la mesure, est une production choquante de sa jeunesse, où il cherche à renverser tout le système tragique des François; il est déjà moins violent dans les discours qui accompagnent le *Fils naturel*, et enfin il est presque modéré dans le traité ajouté au *Père de famille*. Sa critique va beaucoup trop loin, sous le rapport de la forme et du but de l'Art dramatique; mais d'un autre côté, il s'en faut de beaucoup qu'elle embrasse assez d'objets, et pour tout ce qui concerne les unités de tems et de lieu, ainsi que le mélange du sérieux et de la plaisanterie, Diderot lui-même est esclave des préjugés nationaux.

Les deux drames dont nous venons de parler produisirent, lorsqu'ils parurent, une sensation peu méritée; mais il y a long-tems qu'on les a mis à leur place. Lessing a prononcé un jugement sévère contre le *Fils naturel*, sans pourtant reprocher à Diderot la manière maladroite dont il a pillé Goldoni. En revanche,

il nomme le *Père de famille*, une pièce excellente, mais il oublie de motiver son jugement. La Harpe a fort bien démontré les défauts de construction et l'incohérence de cet ouvrage. Du reste, le style de ces deux drames est en général maniéré au dernier point : les personnages ne sont rien moins que naturels, et ils se rendent insupportables par un froid bavardage sur la vertu, qui ne conviendroit qu'à des hypocrites, et par l'abus fastidieux d'une sensibilité larmoyante. Nous autres Allemands; nous pouvons dire avec raison : *hinc illæ lacrymæ!* De là viennent toutes les larmes dont notre scène a été depuis lors inondée. Diderot a fait encore un grand tort à l'éloquence dramatique, par la coutume qu'il a introduite de noter tout au long le jeu muet. C'est comme si le poëte tiroit une lettre de change sur l'acteur, au lieu de payer de sa propre bourse *. Sans

* Je me souviens d'avoir lu dans un drame allemand qui n'est pas plus mauvais que beaucoup d'autres,

doute tous les bons auteurs dramatiques pensent au jeu muet en écrivant; mais si l'acteur a besoin qu'on lui donne des instructions à cet égard, il est à craindre qu'il n'ait pas même le talent de les suivre avec sagacité. Le dialogue doit être écrit de telle sorte qu'un acteur intelligent ne puisse pas se tromper sur la manière de saisir les détails de son rôle.

Avouons-le donc, il existoit long-tems avant Diderot, des peintures sérieuses des mœurs, des drames touchans et des tragédies bourgeoises, il existoit même de meilleures pièces dans tous ces genres, que celles qu'il a composées. Voltaire qui n'a jamais réussi dans la comédie proprement dite, a donné, dans *Nanine* et dans l'*Enfant prodigue*, un mélange de scènes comiques et de situations attendrissantes, dont la partie sérieuse mérite de véritables éloges, et La Chaussée avoit déjà introduit en France le drame sentimental.

---

l'instruction suivante pour l'acteur. *Il le foudroie de ses regards et sort.*

Mais tout cela, dira-t-on, étoit en vers, et pourquoi donc leur préférer la prose? Toutefois, la tragédie bourgeoise dirigée vers l'instruction morale, et précisément telle que la vouloit Diderot, étoit déjà connue en Angleterre. On a même traduit en François une des pièces de ce genre, *Béverley*, sous le titre du *Joueur.* Le goût pour les sentimens romanesques qui a dominé pendant une partie du dernier siècle, a prolongé un peu l'existence du drame larmoyant; mais la tragédie bourgeoise n'a jamais eu beaucoup de succès en France, parce qu'on y aime trop ce qui a de l'éclat et de la pompe. La pièce de La Harpe, intitulée *Mélanie*, produit constamment cette impression d'angoisse, effet presqu'inévitable du genre et son éternel écueil. Je ne veux pas laisser passer le nom de La Harpe, sans dire que c'est à lui que l'on doit l'imitation d'une tragédie grecque, *Philoctète*, la plus fidèle et la mieux adaptée à la Scène moderne, qui eût encore été tentée. Quant à *Mélanie*, cette pièce peut être bonne pour réveiller la conscience d'un père qui veut forcer sa fille à vivre dans un cloître;

mais en quoi les spectateurs ont-ils mérité un pareil tourment?

On ne sauroit nier que Diderot n'ait fondé en France une sorte d'école, à laquelle appartiennent en première ligne Beaumarchais et Mercier. Beaumarchais n'a composé que deux drames dans le sens de son précurseur, *Eugénie* et la *Mère coupable*, mais ils pèchent aussi par les mêmes défauts. La connoissance du Théâtre espagnol, que l'auteur acquit dans le pays même, lui donna l'idée de mettre sur la scène quelques pièces d'un genre redevenu nouveau à force d'avoir été négligé, celui des pièces d'intrigue. Il chercha moins à relever ses productions par la peinture des caractères, que par des saillies piquantes, et surtout par de continuelles allusions à sa propre carrière comme écrivain. Le plan du *Barbier de Séville* est conçu sans beaucoup de soin, il y a bien plus d'art et d'invention dans le *Mariage de Figaro*, mais la morale en est relâchée, et même à ne considérer cette pièce que sous le point de vue dramatique, elle peut encore mériter des re-

proches. Dans l'une et l'autre de ces comédies, on ne voit que des caractères françois sous un costume espagnol mal observé *. Néanmoins le succès extraordinaire qu'elles obtiennent encore, pourroit faire conclure qu'en France le public ne partage pas le mépris des critiques pour la comédie d'intrigue. Il est vrai que les moyens par lesquels Beaumarchais a réussi, sont quelquefois étrangers à l'Art dramatique.

Que Ducis, pour faire connoître Shakespear à ses compatriotes, ait soumis aux règles françoises quelques-unes des tragédies du poëte anglois, ce n'est pas là ce qui s'appelle avoir agrandi le domaine de l'art. On reconnoît çà et là *les membres dispersés du poëte*, mais tout est si renversé, si tourmenté, une confusion si pénible a remplacé la riche simplicité de l'original, que les passages mêmes

---

* *De la Huerta*, dans l'introduction à son *Théâtre Espagnol*, montre combien Beaumarchais s'écarte des mœurs et des usages du pays où il place la scène.

qui sont traduits mot à mot, perdent en quelque sorte leur véritable sens. La vogue dont jouissent ces tragédies est due, sans doute avant tout, à ce qu'elles ouvrent à l'incomparable Talma, un champ plus vaste pour déployer son talent, mais cette vogue est toutefois un symptôme remarquable du dégoût que l'on a pour les vieilles routes battues, et du besoin que l'on éprouve d'être remué plus profondément.

Les théâtres de Paris sont astreints à des genres fixes, et la poétique a en cela un point de contact avec la police. Il en résulte que les essais d'idées nouvelles, ou de mélanges inusités des anciens élémens, sont abandonnés aux théâtres inférieurs. C'est là que les Mélodrames jouent un grand rôle. Un homme au fait de la statistique de la Scène françoise, a remarqué que depuis plusieurs années, il a paru fort peu de tragédies et de comédies régulières, mais que les mélodrames à eux seuls surpassent en nombre toutes les autres pièces réunies : par Mélodrame on n'entend pas comme chez nous, une composition drama-

tique, où les monologues sont entre-coupés de musique instrumentale. Un Mélodrame françois est une pièce en prose emphatique, où l'on représente quelque chose de merveilleux, une aventure fabuleuse ou réelle, avec un grand fracas de spectacle, de mouvement sur la scène, de changemens de décorations, et où l'on rassemble tous les brillans accessoires qui concourent à frapper les sens. L'on pourroit assurément tirer un meilleur parti du penchant que montre le peuple pour cette espèce de pièces, mais la plupart des mélodrames sont composés avec une négligence tellement intolérable, que ce sont, si l'on peut s'exprimer ainsi, des productions avortées du genre romantique.

Dans la sphère de la véritable littérature dramatique, les travaux d'un écrivain tel que Le Mercier, méritent sans doute l'attention des connoisseurs. Cet homme, plein de talent, s'efforce de renverser toutes les barrières de l'art ; il est animé d'un zèle si passionné que rien ne le décourage, quoique chacune de ses nouvelles tentatives mette presque toujours le

parterre dans un véritable état de guerre *.

Tout ce que je viens de dire semble indiquer que le public françois, lorsque par

---

* Depuis l'époque où j'ai donné ce cours, la représentation de son *Christophe Colomb* a excité à Paris un tel tumulte, que plusieurs champions du système de Boileau ont eu les membres meurtris en remplissant les devoirs de leur vocation. Ils avoient bien raison de combattre en désespérés, car si cette pièce avoit réussi, c'en étoit fait peut-être des saintes unités, et de ce bon goût qui veut que l'on sépare à jamais la peinture des héros d'avec celle des gens du peuple. Le premier acte se passe dans la maison de Colomb, le second à la cour d'Isabelle, et le troisième et dernier sur le vaisseau, à la vue du Nouveau Monde. Le poëte a voulu montrer comment celui qui conçoit une grande pensée est long-tems arrêté par l'esprit vulgaire et borné de ses contemporains, et comment l'ardeur de son enthousiasme finit par triompher de tous les obstacles. Chez lui, au milieu du cercle de ses relations bourgeoises, Colomb passe pour fou, à la Cour il n'obtient qu'avec peine un bien foible secours, et enfin sur son vaisseau une émeute est prête à éclater lorsqu'on aperçoit les côtes désirées et que le cri de Terre! Terre! termine la pièce. Voilà une idée et des effets qui prouvent un vrai sentiment de l'art, mais

hazard il oublie les règles de goût que l'Art poétique de Boileau lui a inculquées comme des devoirs, n'est pas dans le fait aussi opposé qu'on le croit aux libertés dramatiques des autres nations, et que ce qui soutient en France un vieux système, étroit et borné dans ses conséquences, c'est plutôt un respect superstitieux qu'une véritable vénération.

L'Art de la déclamation a été cultivé de-

---

l'exécution laisse encore beaucoup à désirer. Dans une autre pièce de Le Mercier, qui n'a encore été ni jouée ni imprimée (*La journée des Dupes*), l'auteur a pris pour sujet un complot célèbre, déjoué par Richelieu. Son tableau est d'une vérité frappante, soit pour la peinture des faits, soit pour celle de l'esprit du tems. C'est une comédie historique où le mendiant et le Roi parlent chacun le langage de son état. Le poëte a montré comment en politique, de légers mobiles peuvent donner le branle à de grands événemens. Il a peint la dissimulation des courtisans vis-à-vis des autres et vis-à-vis d'eux-mêmes ; en un mot, il a découvert avec une grande finesse tout le jeu secret des intrigues de Cour.

puis long-tems en France avec le plus grand soin, surtout dans la haute comédie et dans la tragédie. Il seroit difficile de surpasser les bons acteurs françois, sous le rapport de la grâce et de l'assurance du maintien, et sous celui de la précision, de l'élégance, de l'aisance parfaite avec laquelle ils récitent les vers. Ils font des efforts inouis pour plaire, ils profitent comme d'une faveur précieuse de chaque instant qu'ils passent sur la scène. Il est vrai que l'extrême délicatesse du public et la sévérité salutaire des journalistes entretiennent chez eux un zèle qui ne se rallentit jamais. Une autre circonstance favorable à leur art, c'est que des pièces classiques qu'on ne se lasse jamais de voir représenter, soient depuis si long-tems en possession de la scène. Comme les spectateurs les ont en quelque sorte gravées dans leur mémoire, toute leur attention se porte sur le jeu des acteurs, et ils sont prompts à relever la plus légère négligence.

Dans la haute comédie, le raffinement de la société françoise assure aux acteurs de cette

nation une grande supériorité; mais quant à la déclamation tragique, il faut que l'acteur cherche moins à faire briller son talent qu'à entrer dans l'esprit de la composition, et il est douteux que ce soit le cas en France. Les poëtes du siècle de Louis XIV surtout, auroient je crois assez de peine à reconnoître leurs tragédies telles qu'on les joue aujourd'hui.

La déclamation tragique vacille en France entre deux extrêmes opposés, vers lesquels le ton qui règne dans les pièces mêmes, et le désir de faire effet, entraînent tour-à-tour les acteurs. Ces deux extrêmes sont une dignité compassée et une violence désordonnée : le premier de ces défauts dominoit autrefois, et le second prévaut aujourd'hui.

Il faut entendre Voltaire raconter comment, du tems de Louis XIV, Auguste prononçoit son discours à Cinna et à Maxime. « On » voyoit Auguste arriver avec la démarche » d'un Matamore, coiffé d'une perruque carrée » qui descendoit par devant jusqu'à la ceinture; » cette perruque étoit farcie de feuilles de

» laurier, et surmontée d'un large chapeau » avec deux rangs de plumes rouges. Il se pla- » çoit sur un énorme fauteuil à deux gradins, » Maxime et Cinna étoient sur deux petits ta- » bourets. La déclamation ampoulée répondoit » parfaitement à cet étalage. » Comme à cette époque, et même encore long-tems après, l'on jouoit la tragédie en habit de cour, avec un grand jabot, une épée et un chapeau, on ne se permettoit guères d'autres gestes que ceux qui sont reçus dans un salon; tout au plus quelques légers mouvemens des bras; l'on regarda sans doute comme un coup de théâtre très-hardi, que dans la dernière scène de *Polyeucte*, Sévère qui vient reprocher à Félix sa trahison, s'avançât le chapeau sur la tête, tandis que l'autre l'écoutoit le chapeau sous le bras.

Toutefois, on trouve aussi de bonne heure des traces de l'exagération opposée. Dans la *Marianne* de Mairet, poëte antérieur à Corneille, un acteur s'est tué à force de crier en jouant le rôle d'Hérode. Une actrice, à qui Voltaire vouloit enseigner je ne sais

quel rôle tragique, lui dit : « Mais, Monsieur, » si je jouois de la sorte, on diroit que j'ai » le diable au corps. — C'est ce qu'il faut, » Mademoiselle, » lui répondit Voltaire, « une » actrice doit avoir le diable au corps. » Cette expression ne dénote pas du moins un sentiment bien délicat de la dignité et de la grâce, que dans une représentation idéale, telle que veut être celle de la tragédie françoise, l'on doit toujours conserver, même au milieu des plus vifs emportemens des passions.

J'ai vu quelquefois les meilleurs acteurs d'aujourd'hui, passer brusquement de la gravité solennelle, que semble exiger le ton général de la tragédie françoise, à une violence de passion vraiment convulsive, sans que ce contraste eût été adouci par aucune transition préparatoire. Ce qui fait tomber les comédiens dans ce défaut, c'est, je crois, un sentiment confus que les formes conventionnelles de la poésie étouffent le plus souvent les mouvemens de la nature; pour peu donc que le poëte les délivre un instant de cette contrainte, aussitôt ils se donnent carrière, et

entassent sur un de ces momens d'abandon si rares, tout le superflu de vie qu'ils avoient retenu en eux-mêmes, et qui devroit être répandu sur l'ensemble de leur jeu; de là vient que dans leurs tours de force ils passent souvent à côté du vrai. Talma est un homme de génie unique, et il est presque le seul qui fasse exception à tout ce que je dis ici. En général, les acteurs françois considèrent un rôle comme une mosaïque de passages brillans qu'ils cherchent à faire valoir indépendamment les uns des autres, ils ne saisissent pas le centre d'un caractère, comme un foyer lumineux dont tous les détails ne sont plus que des rayons. Ils ont toujours peur de n'en pas faire assez, et en conséquence, ce qu'il y a de moins brillant dans leur talent, c'est la partie du jeu contenu, c'est le silence éloquent qui, sous l'apparence du calme extérieur, trahit l'agitation profonde de l'ame. Il est vrai que ce n'est pas ce que les Auteurs tragiques ont coutume de leur demander, et si l'on ne peut attribuer aux poëtes ce manque de mesure dans l'expression des mouvemens passionnés, que nous avons reproché aux acteurs,

peut-être est-ce eux que l'on doit accuser de ce que l'art de la déclamation se pare d'un éclat superficiel, plutôt qu'il ne puise ses moyens au fond de l'ame *.

* M. de Humboldt l'aîné a inséré dans les Propylées de Goëthe, un morceau sur la déclamation françoise, qui est écrit avec autant de finesse d'observation que de profondeur de pensée.

Fin de la première partie.

SECONDE PARTIE.

THÉATRES ROMANTIQUES.

TREIZIÈME LEÇON.

Rapprochement du Théâtre anglois et du Théâtre espagnol. — Esprit du drame romantique. — Shakespear, le siècle où il écrivoit, et les circonstances de sa vie. — Jusqu'à quel point l'observation du costume est nécessaire. — Shakespear est le premier des peintres de caractère. — S'il est vrai qu'il ait manqué de naturel dans le pathétique? — Jeux de mots. — Shakespear a-t-il quelquefois révolté le sentiment. — De l'ironie. — De l'alliage du comique et du tragique. — Le rôle du fou. — De la diction et de la versification de Shakespear.*

CONFORMÉMENT au plan que nous avons annoncé, nous devons examiner main-

* La leçon de M. Schlegel sur Shakespear a été divisée par le traducteur en deux leçons, dont l'une contient les idées générales sur ce poëte, et l'autre l'examen de ses pièces.

tenant les Théâtres qui ont dû leur plus grand éclat au génie romantique, c'est-à-dire les Théâtres anglois et espagnol. Nous avons déjà eu l'occasion de parler en passant de l'un et de l'autre, soit pour rendre plus claires par le contraste les idées que nous voulions placer sous un jour brillant, soit à cause de l'influence qu'ils ont ensuite exercée sur les productions littéraires des autres pays. Les Anglois, ainsi que les Espagnols, sont très-riches en ouvrages dramatiques; ils ont eu dans ce genre un grand nombre de poëtes ingénieux et féconds, parmi lesquels ceux mêmes qui ne sont pas très-renommés, montrent encore un rare talent pour donner de la vie à l'Art, et une grande connoissance des effets de la scène.

L'histoire de ces deux Théâtres n'a point de rapport avec celle des Théâtres françois, et italien, car les Anglois et les Espagnols se sont développés à cet égard par leurs propres forces, sans recevoir aucune impulsion étrangère. Les tentatives qu'ils ont faites pour imiter les Anciens et les François, sont restées sans suite, ou n'ont eu lieu qu'à l'époque de la

décadence de l'Art théâtral. Les Anglois et les Espagnols sont tout à fait indépendans les uns des autres dans leur carrière dramatique. Les poëtes espagnols ne soupçonnoient pas l'existence des poëtes anglois, et quoique les poëtes anglois connussent parfaitement les nouvelles et les romans espagnols, il ne paroît pas qu'à l'époque la plus ancienne et la plus brillante du théâtre, on eut en Angleterre aucune idée des Auteurs dramatiques espagnols. Ce n'est que sous Charles II, qu'il parut pour la première fois une traduction de quelques pièces de Caldéron.

Des communications si multipliées ont existé entre les hommes, de siècle en siècle, et de nation à nation, et l'esprit humain est si paresseux pour inventer, que l'originalité des travaux intellectuels est toujours un phénomène très-rare. Il est curieux de voir comment un génie entreprenant, sans s'embarrasser qu'on ait atteint ailleurs la perfection dans un genre quelconque, s'efforce d'être lui-même le créateur du sien, pose les fondemens d'un nouvel édifice sur un terrain à lui, et tire de ses

propres moyens toutes les idées, comme tous les secours nécessaires. Nous partageons en quelque manière la joie du succès, quand nous voyons un homme partir du dénûment absolu de toute espèce de ressources étrangères, pour arriver à l'accomplissement d'un chef-d'œuvre. Cet intéressant objet de réflexion nous est offert par l'histoire du Théâtre des Grecs. Les grossiers commencemens de ce théâtre n'ont même jamais été écrits, mais il est facile de comprendre, d'après la comparaison d'Eschyle et de Sophocle, ce qui a dû précéder le plus ancien de ces deux poëtes. Les Grecs n'ont hérité ou emprunté leur Art théâtral d'aucun autre peuple; cet Art étoit chez eux original et national, et c'est pour cela qu'il a produit des effets pleins de vie, si l'on peut s'exprimer ainsi. Cette indépendance littéraire n'exista plus, dès que les Grecs imitèrent les Grecs, c'est-à-dire, lorsque les poëtes d'Alexandrie, formés d'après les grands modèles, composèrent des drames, en savans et en critiques.

Les Romains qui avoient emprunté des Grecs

la forme et le fond de leurs pièces de théâtre, ne tentèrent jamais de s'affranchir de leurs maîtres, ni de révéler par leurs ouvrages dramatiques, le genre d'esprit qui les animoit; aussi ne se sont-ils point illustrés dans cette carrière. Parmi les peuples de l'Europe moderne, il n'y en a que deux, les Anglois et les Espagnols (car le Théâtre allemand n'existe encore qu'en espérance), qui aient un théâtre national et original, et dont la conception et l'exécution appartiennent en entier à leur propre génie.

Les critiques qui considèrent les Anciens comme des modèles dont il n'est permis de s'écarter, ni dans la poésie, ni dans les beaux arts, ces critiques, dis-je, prétendent que les nations dont nous venons de parler, précisément parce qu'elles ne se sont pas conformées à ces modèles, ont introduit sur le théâtre des ouvrages irréguliers qui peuvent briller par quelques traits heureux, mais dont l'ensemble informe et barbare doit toujours être rejeté. Cette opinion, dont nous avons déjà fait mention d'une manière générale

dans le cours de cet écrit, va devenir actuellement l'objet de notre examen particulier.

Si une pareille assertion étoit juste, tout ce qui distingue les Auteurs les plus parfaits de l'Angleterre et de l'Espagne, Shakespear et Caldéron, ne serviroit seulement qu'à les placer au-dessous des Anciens; leurs ouvrages ne compteroient pour rien relativement à la théorie, et leur seul avantage seroit de manifester le goût particulier aux nations qui ne veulent point s'assujettir aux règles, et dont les poëtes peuvent montrer leur originalité naturelle, pour ainsi dire en dépit de l'art. Cet avantage même deviendroit très-douteux si l'on y réfléchissoit avec plus d'attention. Le génie poétique a besoin d'une circonscription quelconque, pour qu'affranchi de la crainte de s'égarer, il se meuve avec d'autant plus de liberté au-dedans du cercle qui lui est tracé; l'invention du rhythme dans les vers, est une preuve que tous les peuples ont également senti cette nécessité. Le talent doit agir d'après des lois qui découlent de sa propre nature, sans cela, sa véritable force se perdroit dans le vide.

Il n'est pas permis aux ouvrages de génie d'être informes, mais aussi cela n'est point à craindre. De tels ouvrages ne peuvent mériter ce reproche que si l'on considère, ainsi que le font la plupart des critiques qui s'en tiennent uniquement au pédantisme des règles, la forme comme mécanique et non pas comme organique. La forme est mécanique quand elle est le résultat d'une cause extérieure, sans rapport avec l'essence de l'œuvre même, quand elle est pareille à la figure qu'on donne à une matière molle, pour qu'elle la conserve en se durcissant. La forme organique, au contraire, est innée avec le sujet, elle passe pour ainsi dire du dedans au dehors, et n'atteint sa perfection que par le développement entier du germe dans lequel elle réside. Nous retrouvons de pareilles formes dans la nature, partout où les forces vivantes agissent, depuis la cristallisation des sels et des minéraux, jusqu'aux plantes et aux fleurs; et depuis les plantes et les fleurs jusqu'à la figure humaine. Dans l'empire des beaux arts comme dans celui de la nature, qui est le plus sublime des artistes, toutes les véritables

formes sont organiques, c'est-à-dire déterminées par le sujet même de l'ouvrage; en un mot, la forme n'est rien que l'extérieur significatif, la physionomie expressive des choses, telle qu'elle existe lorsqu'elle n'a été altérée par aucune circonstance accidentelle, et lorsqu'elle manifeste ainsi l'essence intime de l'objet auquel elle appartient.

Il est évident que l'esprit impérissable de la poésie revêt une apparence diverse chaque fois qu'il reparoît dans la race humaine, et qu'à chaque époque, les mœurs et les idées des différens siècles lui constituent une existence nouvelle et particulière. Les formes de la poésie doivent changer avec la direction que prend l'imagination poétique des peuples, et quand on veut appliquer les noms des anciens genres et leurs anciennes lois, aux compositions nouvelles, pour les juger d'après ces idées, l'on fait un usage mal conçu de l'autorité classique. Personne ne doit être soumis à un tribunal dont il n'est pas justiciable. Nous conviendrons volontiers que la plupart des ouvrages dramatiques des Anglois et des

Espagnols ne peuvent être appelés, dans le sens des Anciens, ni des tragédies ni des comédies; ce sont des pièces romantiques. Que le Théâtre d'un peuple qui, par ses principes et ses habitudes, ne connoît ni ne veut connoître les modèles étrangers, que ce Théâtre, dis-je, diffère de la manière la plus tranchante de celui des nations qui toutes suivent avec scrupule les pas du même guide, rien n'est plus facile à supposer, et le contraire seul seroit extraordinaire. Mais lorsque les Théâtres des Anglois et des Espagnols, de ces peuples contemporains, et néanmoins sans relations littéraires l'un avec l'autre, et dont les institutions politiques et religieuses, de même que la nature physique et morale, sont tout à fait différentes, lorsque ces Théâtres ont entr'eux des traits de ressemblance faciles à observer au travers des diversités qui les distinguent, l'homme le moins accoutumé à réfléchir, doit nécessairement s'en étonner, et il ne pourra s'empêcher de croire que le même principe, a développé le génie dramatique des deux nations.

Il nous semble qu'on n'a point encore tenté

de comparer ensemble le Théâtre anglois et le Théâtre espagnol, en les mettant tous les deux en contraste avec la littérature dramatique imitée des anciens. Si des compatriotes, des contemporains et des admirateurs éclairés de Shakespear et de Caldéron pouvoient être évoqués, et qu'on fît connoître à chacun d'eux les ouvrages du poëte qui lui seroit étranger, ils auroient sans doute de la peine à les comprendre et à les goûter, s'ils en partoient d'un point de vue national plutôt qu'universel; mais un critique médiateur entr'eux parviendroit à les mettre d'accord, et peut-être ce critique devroit-il être un Allemand, puisque libre des préjugés nationaux de l'Angleterre et de l'Espagne, il se sent attiré vers l'un et l'autre de ces deux pays par une inclination naturelle, et que nulle jalousie ne l'empêche de reconnoître ce qui a jadis existé de grand dans ces terres étrangères.

La ressemblance du Théâtre anglois avec le Théâtre espagnol ne consiste pas seulement dans l'indépendance hardie des unités de tems et de lieu, et dans le mélange du comique

et du tragique. On pourroit ne voir là que des qualités négatives, et supposer simplement que c'est l'ignorance ou l'incapacité qui a fait négliger l'observation de certaines règles, si souvent confondues par les critiques avec la raison; mais la ressemblance réelle des deux Théâtres se retrouve dans la nature la plus intime des fictions, et dans les rapports essentiels qui commandent à l'Art dramatique une forme tout à fait différente de celle des Anciens, et la rendent significative. Ce qui surtout est commun à l'un et à l'autre peuple, c'est l'esprit romantique qui domine dans leurs pièces de théâtre. Néanmoins, en admettant les restrictions nécessaires, on peut dire qu'il a seul régné en maître sur le Théâtre espagnol depuis son origine jusqu'à sa décadence, au commencement du XVIII.e siècle, tandis que chez les Anglois il n'a véritablement animé que Shakespear, le fondateur de leur théâtre et le plus grand de leurs poëtes dramatiques.

A une époque plus moderne, le principe romantique a été altéré et quelquefois entièrement perdu, dans les pièces de théâtre

angloises, quoique la forme extérieure, résultat de ce principe, soit toujours restée la même. Le parallèle entre les différentes manières de sentir de deux peuples, l'un du nord et l'autre du midi, l'un doué d'une imagination prophétique, et l'autre d'une imagination brûlante, l'un recueilli en lui-même par une méditation sérieuse, l'autre entraîné au dehors par l'impétuosité des passions, ce parallèle, dis-je, prendra un caractère plus frappant lorsqu'on pourra comparer ensemble leurs deux plus grands poëtes, Shakespear et Caldéron, et il trouvera dans la suite sa place naturelle.

J'ai parlé dans ma première leçon de l'origine et de la nature de la poésie romantique, et je ne ferai que rappeler ici ce que j'en ai dit ailleurs. L'art et la poésie antiques n'admettent jamais le mélange des genres hétérogènes; l'esprit romantique, au contraire, se plaît dans un rapprochement continuel des choses les plus opposées. La nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites

et les sensations vives, ce qui est divin et ce qui est terrestre, la vie et la mort se réunissent et se confondent de la manière la plus intime dans le genre romantique. Les anciens législateurs transmettoient la doctrine et les préceptes qui devoient régler la vie humaine dans des rhythmes mesurés, et c'est ainsi qu'Orphée, le premier de ceux qui civilisèrent la race humaine, acquit sa fabuleuse renommée. L'art et la poésie antiques peuvent être considérés, pour ainsi dire, comme des lois rhythmiques, comme la révélation harmonieuse et régulière de la législation sage et bien ordonnée d'un monde idéal. La poésie romantique, au contraire, est l'expression d'une force mystérieuse, tendant toujours vers une création nouvelle, et faisant sortir comme un monde merveilleux du sein du chaos.

L'inspiration des Anciens étoit simple, claire et semblable à la nature, dans ses œuvres les plus parfaites. Le génie romantique, dans son désordre même, est cependant plus près du secret de l'univers, car l'intelligence ne peut jamais saisir qu'une partie de la vérité,

tandis que le sentiment embrassant tout, pénètre seul le mystère de la nature.

L'on peut comparer la tragédie antique au groupe dans la sculpture ; les figures répondent aux caractères dramatiques, le groupe à l'action, et c'est vers ces objets seulement que l'attention est dirigée, dans l'un et l'autre de ces deux arts. L'on doit considérer, au contraire, le drame romantique comme un grand tableau, où sont représentés, non-seulement des figures dans des attitudes variées et formant des groupes divers, mais encore les objets qui environnent les personnages et même les échappées de vue lointaine, et où l'ensemble paroît enveloppé d'un clair obscur magique qui en détermine l'effet.

Un pareil tableau ne sera point aussi clairement circonscrit qu'un groupe de sculpture, car c'est, en quelque sorte, un fragment de la perspective de l'univers, mais le peintre doit cependant encadrer assez nettement les objets qu'il veut faire ressortir, et concentrer

la lumière avec assez d'art, pour que l'œil du spectateur ne s'égare point hors du tableau et n'y désire rien de plus.

La peinture ne peut pas rivaliser avec la sculpture dans la représentation des formes, car la peinture ne peut rien imiter que par les illusions de la perspective, et en partant d'un seul point de vue; mais au moyen des couleurs elle donne plus de vie à l'imitation, et elle caractérise les mouvemens de l'ame par l'expression de la physionomie, jusques dans leurs nuances les plus délicates. Elle peut aussi par le regard, que la sculpture ne sauroit jamais indiquer qu'imparfaitement, faire lire plus profondément dans le cœur et révéler jusqu'à ses plus légères émotions. Le charme particulier à la peinture, c'est de montrer dans les objets corporels, ce qu'il y a de moins corporel au monde, l'air et la lumière.

Des beautés du même genre appartiennent au drame romantique, on n'y sépare pas avec rigueur, comme dans l'ancienne tragédie, les

divers élémens de la vie ; on y présente, au contraire, le spectacle varié de tout ce qu'elle rassemble, et tandis que le poëte a l'air de ne nous offrir qu'une réunion accidentelle, il satisfait les désirs inaperçus de l'imagination, et nous plonge dans une disposition contemplative par le sentiment de cette harmonie merveilleuse qui résulte, pour son imitation comme pour la vie elle-même, d'un mélange, en apparence bizarre, mais auquel s'attache un sens profond, et il prête, pour ainsi dire, une ame aux différens aspects de la nature.

Les changemens de tems et de lieu dans un drame, supposé qu'on leur ait donné de l'influence sur l'ame des personnages, et qu'on ait fait servir à la perspective théâtrale les nouveaux apperçus qu'ils présentent; le contraste de la plaisanterie et du sérieux, supposé qu'on ait su rattacher l'une à l'autre par de secrets liens ; enfin ce mélange du genre dramatique et du genre lyrique qui permet à l'auteur de montrer à son gré ses héros sous un jour plus ou moins poétique;

tous ces traits qui caractérisent le drame romantique, loin d'être à mon avis des défauts, sont de véritables beautés. A tous ces égards, et même à beaucoup d'autres, les ouvrages anglois et espagnols vraiment romantiques sont parfaitement semblables, quelles que soient d'ailleurs leurs différences.

Nous parlerons d'abord du Théâtre anglois, parce qu'il est arrivé plutôt à sa maturité que le Théâtre espagnol; dans l'examen de l'un et de l'autre, nous nous occuperons particulièrement de Shakespear et de Calderon, mais ces deux poëtes seront placés dans un ordre opposé relativement à l'histoire littéraire de leur pays. Shakespear a précédé presque tous les auteurs dramatiques anglois, et ceux qu'on peut encore remarquer avant lui ou à la même époque, seront très-facilement embrassés dans un aperçu général. Calderon, au contraire, a eu beaucoup de prédécesseurs, et c'est lui qui, le premier, a atteint le plus haut point de perfection de l'Art dramatique, dont la décadence commence immédiatement après lui.

En voulant parler aussi brièvement que la nature de mon plan l'exige, d'un poëte à l'étude duquel j'ai consacré plusieurs années de ma vie, je me trouve à quelques égards dans l'embarras, je ne sais pas où commencer, et je ne finirois pas si je voulois dire tout ce que ses ouvrages m'ont inspiré de sentimens et de pensées. L'intimité parfaite permet difficilement de se mettre à la place des autres lorsqu'on veut les occuper de son ami; et peut-être en est-il de même quand il s'agit d'un poëte aux brillantes qualités duquel on est trop accoutumé; mais si l'on ne peut juger de l'effet qu'elles doivent produire au premier moment, on doit, en revanche, être en état de rendre un compte exact de sa manière d'agir, de ses intentions secrètes, et de la direction de tous ses efforts.

Shakespear est l'orgueil de sa nation. Un poëte moderne l'a justement nommé le Génie des îles Britanniques. Il étoit le favori de ses contemporains; mais pendant le fanatisme puritain, qui bannit les beaux Arts de l'Angleterre, environ une génération après lui, et sous le règne de Charles II, ses pièces ne parurent point sur le théâtre, ou n'y parurent que défigurées.

Au commencement du XVIIIeme siècle sa gloire brilla de nouveau comme ressuscitée du sein de l'oubli, elle a toujours été en augmentant depuis cette époque, et je prédis, avec confiance, qu'elle ne cessera point de s'accroître avec les siècles. On peut compter comme un titre de plus en faveur de Shakespear, l'enthousiasme avec lequel il a été senti en Allemagne, depuis que ses ouvrages y sont connus. Peut-être que la difficulté de la langue et l'impossibilité d'une traduction fidèle, s'opposent à ce que le midi de l'Europe rende jamais justice à ce poëte. En Angleterre les grands acteurs rivalisent à qui rendra le mieux les rôles de ses pièces; les imprimeurs ne cessent d'en faire des éditions magnifiques, et les peintres y puisent des sujets pour leurs tableaux. Shakespear a obtenu, ainsi que le Dante, l'honneur dangereux, mais inévitable, d'être commenté comme un auteur classique de l'antiquité. On a étudié avec soin les plus anciennes éditions de ses œuvres, et là où le texte étoit altéré, on a tenté différentes manières de le rétablir. Il y a toute une littérature oubliée qui n'a d'autre objet que de servir

à l'explication des allusions et des expressions dont Shakespear s'est servi. Les interprètes se sont même succédés en si grand nombre que leurs observations, leurs disputes et leurs justifications composeroient une bibliothèque assez considérable.

Ces travaux sont dignes de louange, surtout quand ils ont pour objet des recherches historiques, soit sur les sources dans lesquelles Shakespear a puisé les sujets de ses pièces, soit sur l'ordonnance théâtrale au tems où il vivoit; mais déjà sous le rapport de la critique du langage je pourrois souvent n'être pas d'accord avec les commentateurs, et je me sépare entièrement d'eux quand ils entreprennent de juger un tel écrivain comme poëte et de le censurer sous ce rapport. Je ne trouve presque jamais dans ces Critiques des idées justes ou du moins des idées approfondies, et ils se rendent bien imparfaitement les organes de ce respect voisin du culte que ce grand génie inspire à la plupart des Anglois. Il faut que plusieurs personnes soient de cet avis en Angleterre puisqu'un poëte satyrique a com-

paré Shakespear au milieu de ses commentateurs à Actéon, déchiré par ses propres chiens, et, pour continuer la parodie d'Ovide, il a désigné l'une des femmes qui avoient écrit sur ce sujet, par le nom de la glapissante Lyciska.

Nous écarterons d'abord, s'il est possible, quelques opinions fausses, afin de faire place à notre hommage et de nous y livrer ensuite plus librement. Si l'on en juge d'après tous les suffrages qui ont retenti jusqu'à nous, les contemporains de Shakespear savoient très-bien quel homme ils possédoient en lui; ils le sentoient et le comprenoient mieux que la plupart de ceux qui ont voulu le juger depuis. Un de ces éloges en vers, dont on avoit coutume alors d'accompagner la publication d'un ouvrage littéraire, est d'un anonyme, mais il contient ce qu'on peut dire de plus frappant et de plus beau sur Shakespear. Néanmoins, on a de bonne heure essayé de faire passer ce poëte pour un génie grossier qui avoit rassemblé au hasard des fictions incohérentes. Ben Johnson, son contemporain et son rival, qui tâchoit à la sueur de son

front, de rendre le Théâtre anglois non pas romantique mais classique, pensoit qu'il n'avoit point assez corrigé ses ouvrages, et que ne possédant pas des connoissances assez profondes, il étoit plus redevable à la nature qu'à l'art. Milton, dont la grande érudition va quelquefois jusqu'à la pédanterie, parle sur le même ton lorsqu'il dit : « notre aimable » Shakespear, l'enfant de l'imagination, murmure ses chants, qui ont pris naissance » dans la solitude des forêts sauvages. » Mais il s'est fait honneur en reconnoissant la grâce et l'aménité de Shakespear, celles de toutes ses qualités qui étoient le moins généralement senties. Les nouveaux éditeurs qui, dans leur préface, font des thèmes de rhétorique en l'honneur du poëte, portent leur censure encore beaucoup plus loin que Milton; non-seulement, ils conviennent de l'irrégularité de ses pièces, d'après des principes qui n'y sont point applicables, mais ils l'accusent d'emphase, ils trouvent ses plaisanteries indécentes et sa manière d'écrire souvent ampoulée, recherchée, contraire à la grammaire. Pope affirme qu'il a mieux et plus mal écrit

que personne. Il vouloit faire passer les scènes et les passages qui ne plaisoient pas à son goût rétréci pour des additions imaginées par les acteurs, et si l'on en avoit cru ses conseils, il nous auroit transmis un Shakespear honteusement mutilé.

On ne doit pas s'étonner si les étrangers, les Allemands des derniers tems exceptés, ont dans leur ignorance exagéré de tels jugemens. Ils ont considéré les pièces de Shakespear comme les productions d'un cerveau brûlé, mises au jour dans un siècle de barbarie. Voltaire porte cette injustice à son comble, lorsqu'il ose dire d'*Hamlet*, de ce chef-d'œuvre réfléchi d'un poëte philosophe, qu'on pourroit prendre l'auteur de cette pièce pour un sauvage dans un état d'ivresse. Les étrangers et particulièrement les François, qui parlent des tems passés et surtout du moyen âge, comme si l'on n'avoit cessé d'être antropophage en Europe que depuis le règne de Louis XIV, peuvent à leur gré traiter de barbare le siècle où vivoit Shakespear, mais que les Anglois permettent qu'on calomnie cette glorieuse

époque qui a été le fondement de leur grandeur actuelle, c'est ce que je ne puis concevoir.

Shakespear florissoit dans la dernière moitié du règne d'Elisabeth et dans le commencement de celui de Jacques I.er L'un et l'autre de ces souverains étoient éclairés et honoroient particulièrement les lettres. La politique de l'Europe moderne, qui établit des communications continuelles entre les différens états, régnoit déjà depuis un siècle. Aussitôt qu'Elisabeth monta sur le trône, la cause du protestantisme fut gagnée en Angleterre; ainsi l'on ne peut pas même accuser les Anglois d'être restés attachés par ignorance à l'ancienne foi de leurs pères. Le zèle pour l'étude des anciens étoit si généralement répandu que la Reine elle-même, ainsi que plusieurs femmes de la Cour, possédoit les langues grecque et latine, et qu'elle s'exprimoit dans ce dernier idiome avec la plus grande facilité. L'on chercheroit vainement aujourd'hui des connoissances semblables dans les Cours de l'Europe. Le commerce que les Anglois por-

toient déjà dans les quatre parties du monde, les avoit familiarisés avec les coutumes et les productions des autres nations, et ils faisoient même alors un accueil plus hospitalier qu'aujourd'hui aux usages étrangers. L'Italie possédoit déjà presque tous les chefs-d'œuvre littéraires qui l'ont illustrée, et ils étoient traduits avec succès en vers anglois. Les Anglois avoient même quelque connoissance de la littérature espagnole. On peut prouver que Don-Quichotte fut connu en Angleterre peu de tems après qu'il eût paru. Bacon, le fondateur de la physique expérimentale, cet homme, duquel on peut dire que toute la philosophie dont le XVIII.me siècle s'énorgueillit, n'eût été pour lui qu'un jeu, étoit le contemporain de Shakespear. Il ne fut, il est vrai, célèbre par ses écrits qu'après la mort de ce poëte, mais que d'idées profondes ne devoit-il pas y avoir en circulation dans un tems ou un pareil penseur a pu s'élever !... Sans doute, plusieurs branches des connoissances humaines ont été portées plus loin depuis cette époque, mais ce sont précisément celles dont la poésie ne peut tirer aucun

parti; car que feroit-elle de la chimie, de la mécanique, de l'économie politique et rurale?

Dans un autre de mes écrits, j'ai tâché de faire connoître ce que sont ces lumières si vantées de nos jours, et dont on se prévaut pour mépriser les siècles passés; il me semble que j'ai montré combien les esprits sont maintenant à beaucoup d'égards superficiels, étroits et sans consistance. L'orgueil avec lequel on se flattoit d'avoir affranchi la raison de l'homme a dû s'évanouir, et l'édifice que ces pédagogues de la race humaine se flattoient d'avoir élevé, est tombé comme un château de cartes.

Quant à ce qui concerne le bon ton de la société, il faut distinguer la vraie culture de l'esprit du raffinement social. Ce raffinement qui détruit à la longue toute espèce d'originalité, et réduit tout à la fade monotonie de certaines formes, n'existoit point du tems de Shakespear, et l'on en trouve même peu de traces dans l'Angleterre de nos jours. La plénitude de la vie, l'énergie des facultés se

manifestoient hardiment, et quelquefois même impétueusement en toutes choses. L'esprit chevaleresque n'étoit point encore éteint. La Reine Elisabeth réclamoit encore plus les hommages pour son sexe que pour son rang; et par sa fermeté, sa sagesse et son génie, elle inspiroit les grandes actions et remplissoit les ames de l'amour de la gloire. Les restes de l'indépendance féodale existoient encore, la noblesse conservoit encore sa magnificence extérieure, partout elle marchoit accompagnée d'une suite nombreuse, et chaque seigneur étoit entouré d'une petite cour. En général, la différence des rangs étoit fortement prononcée, et c'est ce que doit souhaiter un poëte dramatique.

On aimoit dans la conversation ces reparties promptes et inattendues, par lesquelles une idée spirituelle est renvoyée comme une balle qui passe de main en main jusqu'à ce qu'on soit fatigué du jeu. Ce genre d'esprit et les jeux de mots (auxquels le Roi Jacques lui-même prenoit tant de plaisir qu'on ne doit pas s'étonner que la mode en fut devenue géné-

rale), peuvent être considérés comme un faux genre de goût, mais prétendre qu'un tel genre est un signe de grossiéreté et de barbarie, ce seroit la même chose que de conclure du luxe exagéré d'un peuple qu'il doit être pauvre. On retrouve souvent dans Shakespear du bel esprit, tel que je viens de le désigner, mais l'on voit clairement que le but du poëte est de peindre ainsi le véritable ton de la société de son tems. Il ne s'en suit pas qu'il ait lui-même approuvé cette manière d'être, il semble, au contraire, disposé à s'en moquer. Hamlet dit à Horatio, « vraiment je l'ai observé depuis » trois années, le siècle est devenu si avisé, » que le paysan commence à imiter l'homme » de cour. » Et Lorenzo, dans le *Marchand de Venise* dit : « ô sainte raison que de pa» roles vaines ! Les fous se sont imprimés » dans la mémoire une armée de calembourgs, » et je connois beaucoup d'insensés du même » genre, qui pour un jeu de mots subtil aban» donneroient le bon sens. » Shakespear, dans mille passages différens, fait voir qu'il attache une grande importance au véritable bon ton du monde, il sait remarquer tout ce

qui s'en écarte, soit comme vulgaire, soit comme affecté; non-seulement, il donne des préceptes excellens à cet égard, mais il présente des modèles à imiter avec toutes les différentes nuances qui tiennent à l'état, à l'âge, au sexe.

D'où seroit-il donc possible d'inférer que dans le tems où vivoit Shakespear les mœurs étoient grossières? de ce que ce poëte se permet quelquefois des plaisanteries peu décentes? si cette preuve étoit admise, il faudroit donc considérer les siècles de Périclès et d'Auguste comme barbares, parce que Aristophane et Horace, tous les deux des modèles d'une élégante urbanité, ont souvent blessé la pudeur dans leurs écrits. Il est vrai que Shakespear nous transporte quelquefois dans une société très-peu délicate, qu'il fait dire en présence des femmes des paroles à double sens, et que c'est quelquefois aux femmes elles-mêmes qu'il les attribue. C'étoit un genre de hardiesse vraisemblablement permis de son tems. Je ne crois point qu'il eût pour but de plaire à la multitude

par cette licence, car dans plusieurs de ses pièces on n'en aperçoit pas la trace, et jamais on n'a traité les caractères de femme avec plus de délicatesse, qu'il ne l'a souvent fait. Quand on lit les poëtes dramatiques contemporains de Shakespear et même plus modernes que lui, on le trouve en comparaison d'eux chaste et timoré. On ne doit pas non plus perdre de vue la manière dont le théâtre étoit alors dirigé, les rôles de femmes n'étoient point joués par des femmes, mais par de jeunes garçons. Les femmes n'alloient au spectacle que masquées; sous ce déguisement de carnaval, on osoit plus facilement leur faire entendre ce qu'on n'auroit pu leur prononcer ailleurs. On fait bien de prendre soin de la décence dans tout ce qui se passe en public, et particulièrement sur la scène. Mais on peut aller loin en ce genre, et une censure inquiète qui voit un péché dans chaque plaisanterie un peu hasardée, est un signe très-douteux de la pureté des mœurs. Souvent une imagination corrompue se cache sous cet apparence de pruderie. A force de s'interdire tout ce qui tient aux relations des

deux sexes, on pourroit gêner beaucoup l'élan du poëte dramatique, et mettre un grand obstacle à la hardiesse de ses compositions. De tels scrupules nous priveroient en entier des plus heureuses intrigues de quelques pièces de Shakespear, telles que *Mesure pour mesure* et *Tout est bien qui finit bien ;* il faudroit déclarer ces pièces inadmissibles, malgré les ménagemens avec lesquels le sujet en est traité.

Quand il ne nous resteroit d'autre monument du siècle d'Elisabeth que les œuvres de Shakespear, elles suffiroient pour donner, ce me semble, l'idée la plus avantageuse de la culture sociale à cette époque. Ceux qui voyent tellement les objets à travers le verre de leurs préjugés, qu'ils ne trouvent dans ces œuvres que de la barbarie et de la grossièreté, ne peuvent du moins nier ce que l'histoire nous a transmis du règne d'Elisabeth, et ils en sont réduits à prétendre que Shakespear ne participoit nullement aux mœurs élégantes de cette époque, et que né dans un état obscur, sans éducation, sans instruc-

tion, étranger à la bonne société, il travailloit comme un mercenaire, pour un public composé de populace, sans songer le moins du monde à la renommée ni à la postérité.

Il n'y a pas un mot de vrai dans ces accusations, bien qu'elles aient été répétées mille fois. Nous connoissons, j'en conviens, peu de circonstances de la vie de Shakespear, et la plupart consistent en anecdotes suspectes, de l'espèce de celles que les aubergistes racontent aux voyageurs curieux de connoître tout ce qui concerne un homme célèbre. On a recueilli nouvellement des renseignemens certains sur ce poëte dramatique, et entr'autres on a retrouvé un testament de lui, qui jette du jour sur ses relations de famille. Il me semble que les commentateurs de Shakespear ont manqué de discernement en négligeant de se servir de ses sonnets pour découvrir quelques particularités de sa vie. Ces pièces de vers mettent, pour ainsi dire, sous nos yeux la situation et la disposition du poëte, elles nous font connoître les passions qui l'agitent, et contiennent des aveux remarquables sur les erreurs de sa jeunesse.

Le père de Shakespear étoit un propriétaire, dont les ancêtres avoient occupé dans le comté de Strafford des emplois de magistrature, et auquel on donne le titre de gentilhomme dans un diplome du gouvernement, qui renouvelle ou confirme les armes de sa famille. Notre poëte étoit l'aîné de plusieurs frères et sœurs, et sans doute il n'avoit encore pu recevoir aucune éducation académique, lorsqu'à l'âge de dix-huit ans il se maria, et probablement par des considérations purement domestiques. Il ne resta que peu d'années dans le cercle étroit de cette existence obscure, et s'en alla vivre à Londres, soit qu'il y fut forcé par ses fautes, soit que l'ennui de son intérieur le fit partir. L'état de comédien qu'il embrassa lui parût avilissant; mais c'étoit principalement parce qu'il suivoit l'exemple de ses camarades, et menoit comme eux une vie désordonnée. Il est vraisemblable que c'est lui qui a surtout contribué, par la renommée de ses poésies, à ennoblir le théâtre et à relever l'état d'acteur. Deux poëmes de sa jeunesse, *Lucretia* et *Adonis*, prouvent qu'il s'efforça de très-bonne heure de briller comme poëte hors

de la carrière dramatique. Il réussit dans la suite à obtenir la place de co-propriétaire et de directeur du spectacle pour lequel il travailloit. Il n'est pas du tout probable qu'il ne fut point en relation avec les grands seigneurs de son tems. On sait qu'il a trouvé, entr'autres, dans le comte de Southampton, l'ami du malheureux Essex, un bienfaiteur très-libéral et qui lui étoit tendrement attaché. Non-seulement ses pièces de théâtre ont été très-applaudies par le peuple Anglois, mais elles ont particulièrement réussi à la Cour, et si l'on en croit le témoignage d'un contemporain, elles excitèrent l'admiration des deux Monarques sous lesquels il a vécu. Elles furent représentées dans le palais, et il paroît même qu'Elisabeth lui demanda d'en composer une ou deux à l'occasion d'une fête. On sait que le Roi Jacques I.er honora Shakespear d'un écrit de sa propre main. Tout cela ne s'accorde point avec le mépris qu'on voudroit jeter sur l'obscurité d'une existence vulgaire. Shakespear gagna comme poëte, comme acteur, et comme directeur de spectacle, une fortune considérable dont il jouit pendant les dernières

années de sa trop courte vie, en passant ses jours en paix dans le lieu de sa naissance, avec une fille chérie. A sa mort, on érigea sur son tombeau un monument funèbre, qu'on pourroit appeler magnifique pour le tems où il a été construit.

Il seroit bien extraordinaire qu'avec des succès si éclatans, et en recueillant de ses contemporains des marques si flatteuses de considération et d'estime, Shakespear, quelque fut la modestie de sa grande ame, n'eût pas songé à la postérité. Il jugeoit en penseur profond l'étendue des facultés humaines, et pouvoit se dire avec assurance que plusieurs de ses productions seroient difficilement surpassées. Sur quoi donc peut-on se fonder pour rabaisser ce poëte immortel au rôle de mercenaire d'un parterre grossier? On dit qu'il n'a pas publié lui-même d'édition de ses œuvres. L'on ne réfléchit pas qu'un Auteur accoutumé à travailler immédiatement pour le théâtre, qui y moissonne sans cesse des palmes nouvelles qui excite dans une foule nombreuse des applaudissemens tumultueux, ne s'inquiète guère du lecteur

solitaire dont il pourroit captiver le suffrage. De plus, Shakespear avoit l'avantage de n'être point soumis, dans sa carrière dramatique, à un directeur capricieux ou intéressé, il présidoit lui-même à son spectacle. On observe très-souvent une semblable indifférence pour les succès de cabinet, chez les auteurs qui contribuent les premiers à l'établissement d'un théâtre dans leur nation. Parmi les pièces sans nombre de Lopes de Vega, plusieurs incontestablement n'ont pas été imprimées, et par cette raison se sont perdues. Cervantes aussi n'a point publié ses premières pièces, quoi qu'il les considérât comme des ouvrages de mérite. Shakespear en s'éloignant du théâtre laissa les manuscrits de ses pièces aux administrateurs ses associés, ainsi donc il pouvoit se flatter d'obtenir le suffrage de la postérité par la simple continuation des représentations dramatiques. Et c'est ce qui seroit effectivement arrivé, si tous les spectacles n'avoient pas été interrompus sous l'oppression des Puritains.

On sait aussi que du tems de Shakespear,

les poëtes vendoient la possession exclusive de leurs ouvrages aux directeurs d'un seul théâtre. Il est donc probable que notre auteur avoit perdu, ou n'avoit pas encore recouvré, son droit de propriété sur celles de ces pièces qui n'étoient pas imprimées, et peut-être que la mort le surprît au moment où il se proposoit de publier une édition de ses œuvres. Ses associés accomplirent ce projet pour leur propre compte, sept ans après que Shakespear eût cessé d'exister.

On s'est beaucoup disputé pour savoir si Shakespear avoit ou n'avoit pas de l'instruction, et la question est pourtant très-facile à décider. Il étoit pauvre en connoissances de pure érudition ; mais il étoit riche en connoissances animées et applicables. Il savoit le latin et même le grec, quoique peut-être trop imparfaitement pour lire avec facilité les ouvrages anciens. Il ne connoissoit que très-superficiellement les langues modernes, le françois et l'italien ; son goût ne le portoit pas à rassembler des mots mais des faits. En revanche, il étoit très-versé dans la littérature angloise,

déjà enrichie de nombreuses traductions, et l'on peut affirmer qu'il avoit lu tout ce qui existoit alors dans sa langue et qui pouvoit servir à ses conceptions poétiques. La Mythologie lui étoit assez familière pour qu'il put l'employer, ainsi qu'il le vouloit, comme un ornement allégorique. Il s'étoit pénétré de l'esprit de l'Histoire romaine, et celle de son pays lui étoit connue dans les moindres détails. Cette Histoire, pour son bonheur, n'étoit point encore écrite dans des formes diplomatiques ni dogmatiques; on la retrouvoit dans les chroniques; elle n'étoit point réduite à de froides discussions sur le droit public et sur l'état des finances. On y conservoit encore l'image de la vie et d'un siècle fécond en exploits énergiques. Shakespear observoit la nature avec une attention profonde. Il possédoit la langue technique des différens métiers; il avoit beaucoup voyagé dans l'intérieur de l'Angleterre, et s'étoit informé soigneusement auprès des navigateurs, de tout ce qui concerne les pays étrangers. Enfin, il étoit instruit à fond des coutumes populaires, des opinions et des traditions dont il pouvoit tirer quelques effets poétiques.

On veut prouver son ignorance par quelques erreurs de géographie et quelques anachronismes. On rit de ce que dans une comédie fabuleuse il fait aborder des vaisseaux en Bohème. Je crois cependant qu'on n'en doit pas conclure qu'il ne sut pas que la Bohème n'est d'aucun côté baignée par la mer : il auroit fallu pour cela qu'il n'eût jamais vu une carte de l'Allemagne, lui qui décrit les cartes des deux Indes où sont indiquées les découvertes des nouveaux navigateurs. Shakespear n'est exact, en fait d'Histoire, que dans ce qui concerne son pays. Lorsqu'il tire ses comédies de Nouvelles, alors connues des spectateurs comme de lui-même, il se garde bien de distraire leur attention en rectifiant les erreurs qui peuvent s'y trouver. Plus le sujet est merveilleux, plus il se joue avec liberté sur un terrain purement poétique qu'il place à son gré dans un lointain indéterminé. Ses pièces, quelques soient leurs noms, se passent dans le pays des romans et dans le siècle des merveilleuses aventures d'amour. Il n'est pas douteux qu'il ne sut fort bien qu'il n'y a point de lions ni de serpens dans la forêt des

Ardennes, non plus que des bergers d'Arcadie, mais il met de tout cela dans sa fiction, parce que le dessein et le sens de son tableau l'exigent. Il pensoit que dans ce genre les plus grandes libertés sont permises. Il n'avoit point à faire à un siècle chicaneur comme le nôtre, où l'on cherche dans la poésie toute autre chose que la poésie elle-même. Les spectateurs n'alloient pas au théâtre pour apprendre la chronologie et l'histoire naturelle, mais pour jouir de l'impression pure et calme d'un bel ouvrage de l'art.

J'entreprendrois de prouver que la plupart des anachronismes de Shakespear ont été faits à dessein et pour un but essentiel. Il lui convenoit souvent de donner la couleur de son tems à un événement qui s'étoit passé dans des siècles reculés. Ainsi l'on voit règner dans *Hamlet*, quoiqu'il s'agisse d'un fait de l'ancienne histoire du nord, le ton de la société à la mode et le costume moderne. Sans toutes ces circonstances, il n'auroit pas été permis de faire du personnage principal de la pièce, un penseur sceptique, idée fondamentale de

la pièce même. C'est avec une pareille intention que Shakespear fait dire à Hamlet qu'il a été élevé dans l'université de Wittemberg, quoiqu'au tems d'Hamlet il n'y eût point encore d'université. Aucune ville ne pouvoit être mieux choisie que Wittemberg. Ce nom étoit très-populaire alors, et la tradition du docteur Faust l'avoit rendu célèbre ; il l'étoit surtout dans l'Angleterre protestante, parce que Luther peu de tems auparavant y avoit publié divers écrits. Le nom de cette ville réveilloit ainsi l'idée du libre essor de la pensée. Je ne voudrois pas non plus considérer comme un anachronisme d'avoir mis le nom de Machiavel dans la bouche de Richard III. Ce nom est pris dans ce cas tout-à-fait proverbialement. Les idées et les maximes qu'on trouve dans le livre *du Prince*, existent depuis qu'il y a des tyrans. Machiavel les a seulement écrites le premier.

Les critiques anglois n'ont jamais nié que Shakespear ne fut instruit de ce qu'il y a vraiment d'essentiel à connoître dans les mœurs étran-

gères, dans le caractère des peuples et l'esprit des tems, mais il a commis, il est vrai, plusieurs fautes relatives à l'extérieur du costume. On ne doit pas oublier, à cet égard, que les tragédies tirées de l'histoire Romaine étoient représentées sur le théâtre de son tems, en habit moderne. Cet habit n'étoit pourtant pas aussi mesquin, ni d'aussi mauvais goût, que celui qu'on portoit à la fin du XVII.me siècle. Brutus et Cassius paroissoient en manteau espagnol, ils portoient (ce qui étoit tout-à-fait contraire aux usages romains) leur épée en tems de paix, et, d'après le témoignage d'un témoin oculaire, ils la tiroient involontairement à demi hors du fourreau, dans la scène où Brutus excite Cassius à conspirer contre César. Cela ne s'accorde guère avec nos idées actuelles, et nous ne pouvons nous passer de la toge. Il importe peut-être, à cette occasion, de remarquer ce qu'on doit entendre par le costume, considéré sous le rapport de l'Art.

Jamais on n'a été plus scrupuleux à cet égard que maintenant, et l'on exige de tous

ceux qui se consacrent aux beaux Arts les connoissances d'un antiquaire pédantesque. Il faut attribuer ce rigorisme à l'esprit pointilleux, érudit, mais non pas poëtique du siècle où nous vivons. Les anciens avoient soin de rapprocher toujours de la mythologie des Grecs les croyances religieuses des nations diverses. En sculpture ils avoient adopté, pour tous les peuples barbares le même vêtement, qu'on appeloit le costume phrygien, non pas qu'ils ignorassent qu'il y avoit autant de différens costumes que de pays différens, mais ils vouloient seulement caractériser le contraste entre les hommes barbares et les hommes civilisés, et l'habit phrygien leur paroissoit le plus convenable pour rendre ce contraste saillant. Les anciens peintres chrétiens représentoient le Sauveur, la Vierge Marie, les patriarches et les apôtres dans un costume idéal, et les figures accessoires du tableau avec l'habit de leur tems et de leur nation : un tact éclairé les y déterminoit. Les mystères sacrés doivent être placés à une distance imposante, mais tout ce qui est humain, au contraire, ne peut être bien compris par l'homme que sous des formes

qui lui soient familières. Dans le moyen âge, toutes les histoires héroïques de l'antiquité, depuis Thésée et Achille jusqu'à Alexandre, furent transformées en aventures chevaleresques. Nos ancêtres ne s'intéressoient qu'à ce qui leur ressembloit, et ne se soucioient point de ce qui différoit d'eux.

J'ai trouvé dans un ancien manuscrit sur la guerre de Troïe, une miniature qui représente les funérailles d'Hector. L'on voit des armoiries sur son cercueil, et ce cercueil est placé dans une église gothique. Il ne faut pas se creuser beaucoup la tête pour se moquer de ces simplicités du vieux tems, mais en y réfléchissant, on peut découvrir en cela même quelque chose qui va à l'ame. Nos ancêtres avoient une conscience énergique du mérite et de la stabilité de leur manière d'exister, une conviction inébranlable que le monde avoit toujours été et seroit toujours tel qu'ils le voyoient. Ces sentimens étoient le nerf de l'action dans la réalité comme dans la fiction. Il ne faut pas confondre ce penchant aimable et affectueux qu'ils avoient pour des mœurs

héréditaires, avec la vanité inconsidérée des siècles maniérés, qui introduisent dans les arts, les modes affectées et changeantes de chaque jour, parce que toute simplicité noble leur paroît rude et grossière. Cet abus n'existe plus maintenant, mais si nos poëtes et nos artistes veulent échapper à la critique, ils doivent s'asservir à porter la livrée des peuples et des tems éloignés. Nous nous croyons partout dans notre patrie, excepté chez nous-mêmes. Nous convenons que les costumes cérémoniels des Cours modernes n'ont rien de poétique, et nous demandons aux antiquaires de nous prêter par charité quelques usages anciens qu'on puisse faire servir à l'Art. Nous pourrions difficilement retourner à cette innocente façon de sentir, qui se contente de la vérité intime des choses, sans s'inquiéter des anachronismes ou des négligences accessoires, mais nous devons au moins envier les poëtes auxquels l'on accordoit une telle liberté dans leurs compositions.

Les principes que je viens d'énoncer, relativement à la différence qui existe entre le

costume essentiel et le costume érudit, nous serviront souvent de guide dans nos jugemens sur Shakespear, et nous pourrons aussi dans la suite les appliquer à Calderon.

C'en est assez sur l'esprit du siècle de Shakespear, sur l'éducation et le savoir de ce poëte. Il est à mes yeux un profond penseur et non un génie sauvage et irréfléchi. Je considère ce que l'on dit à ce sujet, comme une tradition mensongère et comme une supposition gratuite et sans fondemens. Personne ne nie que dans les arts, en général, de certaines connoissances acquises ne soient nécessaires pour produire un effet quelconque, aussi parmi ces poëtes mêmes qu'on veut représenter comme de simples élèves de la nature, je trouve, après un examen approfondi, des preuves très-remarquables d'une haute culture de l'esprit, d'une habileté très-exercée dans l'art de tendre au noble but qu'ils se sont proposés. Ceci s'applique également à Homère et au Dante.

Le génie, en effet, agit conformément à sa

nature, et sans qu'il se rende toujours compte à l'instant même de ce qu'elle lui fait faire. Mais la pensée a une grande part dans cette activité. La promptitude et la sûreté de l'instinct moral, la clarté sublime de l'intelligence font que la pensée chez les poëtes ne paroît pas une faculté séparée, une réflexion qui succède à l'exercice du talent. Plusieurs poëtes lyriques se sont plus à représenter l'inspiration qui les anime, comme le Dieu qui s'emparoit de la Pythie et lui dictoit des oracles inintelligibles pour elle-même. Cette image purement poétique de la poésie, s'applique aux ouvrages dramatiques moins qu'à tous les autres, car ils sont l'une des productions les plus réfléchies de l'esprit humain. L'on convient, et une seule des sentences de Shakespear suffiroit pour le prouver, que ce poëte a profondément médité sur les caractères et les passions, sur la marche des événemens, sur les relations sociales, sur les secrets de la nature et de la destinée. Et il ne lui seroit resté aucune pensée pour combiner l'ensemble de ses pièces ! elles seroient le résultat du hasard qui a réuni les atômes d'Epicure ! Supposons que n'attachant

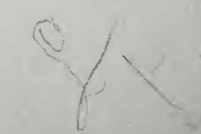
aucun prix à l'opinion des connoisseurs ni de la postérité, ne se complaisant pas même par amour de l'art, dans la perfection de son ouvrage, supposons dis-je qu'il eût eu seulement pour but de se faire applaudir par une multitude ignorante, encore faudroit-il de profondes réflexions pour atteindre à ce but, et pour ménager avec habileté les effets dramatiques. Est-ce que l'impression que produit une pièce ne dépend pas du rapport de ses parties les unes avec les autres? Est-ce qu'une scène belle en elle-même ne seroit pas blâmée par des spectateurs, seulement livrés à l'instinct de la nature, si elle étoit mal placée et qu'elle nuisit ainsi à la marche progressive de l'intérêt. Aussi long-tems qu'on n'a pas saisi les motifs plus importans de l'alliage du comique avec le tragique, une scène gaie peut être considérée comme une espèce d'intermède qui doit reposer les spectateurs d'une attention sérieuse, mais le véritable poëte doit donner encore plus d'attention à la marche de sa pièce, à l'enchaînement des faits qui la composent, qu'à la peinture des caractères particuliers et des situations de détail. S'il n'en

étoit pas ainsi, il ressembleroit à un directeur de marionnettes qui mêleroit les fils de telle manière, que le mécanisme de ses poupées produiroit des mouvemens qu'il n'auroit pas prévus.

Les Critiques anglois vantent unanimement les caractères vrais, soutenus, bien déterminés des personnages de Shakespear, le pathétique et la force comique qu'on trouve réunis dans ses pièces. Ils exaltent les beautés sublimes de quelques passages, de quelques images et de quelques expressions, mais ce dernier genre de critique est le plus superficiel de tous. Johnson compare ceux qui jugent un poëte par des morceaux détachés, à ce Scholastique dont parle Hieroclès, qui montroit une tuile comme échantillon d'une maison, et cependant Johnson lui-même parle très-peu et d'une manière qui n'est point satisfaisante de l'ensemble des pièces de Shakespear. Si l'on rassemble les jugemens très-abrégés qu'il a mis à la fin des comédies et des tragédies de ce poëte, l'on verra si l'admiration que ces jugemens particuliers expriment, est égale à celle qu'il avoit

professée d'avance. Au reste, la tendance du siècle actuel, celle qui se manifeste même dans l'étude de la nature, est de considérer ce qui est vivant comme un assemblage de parties inanimées que l'analyse peut séparer à son gré, tandis que la vie elle-même consiste dans leur union, et que pour juger l'art ou la nature, il faut se placer au centre de l'objet et en considérer les parties comme des rayons qui partent de ce centre. Mais rien n'est si rare qu'un Critique qui embrasse ainsi la totalité d'un ouvrage un peu étendu.

Les pièces de Shakespear, à cause de la profondeur des vues d'après lesquelles il les a conçues, sont exposées au malheur de n'être pas comprises. Les Critiques vulgaires n'admettent la forme poétique que dans de certains détails de l'exécution, et tout ce qu'ils exigent du plan de la pièce, c'est qu'il offre un enchaînement logique de causes et d'effets, ou qu'il amène pour résultat une moralité bannale et dont le sens est souvent étroit : ce qui ne se rapporteroit pas à ces deux points de vue leur paroîtroit inutile, et fait pour distraire du but principal. D'après de tels principes, la plupart



des chœurs devroient être retranchés des tragédies grecques; car ils ne servent pas d'ordinaire au développement de l'intrigue, et ne sont que l'écho harmonieux des sentimens que le poëte veut exciter. On méconnoît par une semblable doctrine littéraire les droits de la vraie poésie et la nature du drame romantique. Comme ce genre d'ouvrage est, et doit être pittoresque, de riches accessoires et d'heureux contrastes sont nécessaires pour faire ressortir le groupe principal. Dans les arts et dans la poésie, mais surtout dans la poésie romantique, l'imagination est comme un principe de vie indépendant, qui se gouverne d'après ses propres lois et revendique ses priviléges.

Dans un traité sur Roméo et Juliette, que j'ai publié il y a quelques années, j'ai parcouru successivement les diverses scènes de cette pièce, d'après l'ordre dans lequel elles sont placées, et j'ai essayé de prouver la nécessité de chacune relativement au tout. J'ai voulu montrer pourquoi Shakespear avoit placé ses deux amans dans tel cercle de personnages et dans tel genre de relations; j'ai

indiqué le but de quelques plaisanteries semées dans le cours de la pièce, et justifié l'exaltation poétique de quelques passages. Il résulte de ces diverses observations qu'il est impossible, à mon avis, de rien changer à cet ouvrage, d'y rien ajouter ou d'en rien retrancher (à l'exception de jeux de mots étrangers au goût actuel et qui étoient alors fort en usage) sans défigurer et mutiler un chef-d'œuvre. Je serois prêt à faire le même travail sur tous les drames de Shakespear composés dans la maturité de son talent, si cela seul n'exigeoit pas un livre tout entier. Je me bornerai donc à tracer avec rapidité les principaux plans que ce poëte a conçus, après avoir donné une idée générale des qualités qui le distinguent.

La connoissance du cœur humain que possède Shakespear est si universellement reconnue qu'elle est, pour ainsi dire, passée en proverbe. Sa supériorité dans ce genre est si grande, qu'on l'a nommé, avec raison, le scrutateur des cœurs. Ce qui caractérise l'observateur de l'homme, c'est l'art de démêler les symptômes inaperçus et involontaires des im-

pressions de l'ame, et d'interprêter ces signes fugitifs avec justesse et certitude, d'après l'expérience et la réfléxion. Il faut aussi connoître à fond l'humanité, pour subordonner les observations particulières aux principes universels de la vraisemblance morale. Un grand poëte dramatique réunit ces diverses qualités, ou plutôt elles se confondent toutes ensemble dans la puissance singulière qu'il possède, de se placer au centre de chaque situation, de se pénétrer des caractères les plus étranges, enfin, d'être comme représentant de l'humanité toute entière, qui doit faire agir ou parler les différens personnages comme ils agiroient ou parleroient eux-mêmes. Les créatures de son imagination deviennent des êtres véritables, qui se conduisent dans toutes les relations de la vie, d'après les lois générales de la nature; les rêves du poëte prennent, pour ainsi dire, un caractère historique, et ils ont tant de vivacité et de consistance qu'on acquiert en les étudiant, la même expérience que si l'on observoit le monde réel. Ce qu'il y a d'inconcevable dans ce talent et ce qu'on ne peut jamais enseigner, c'est qu'il réussit à nous

communiquer le don de pénétrer dans les ames, lors même que le poëte ne nous explique rien, et que les personnages doivent avoir l'air de ne rien faire et de ne rien dire pour les spectateurs. C'est ce que Goëthe a spirituellement exprimé en comparant les personnages de Shakespear à des montres transparentes, qui tout en marquant l'heure avec précision, laissent apercevoir les ressorts intérieurs qui les font marcher.

Rien n'est plus étranger à la manière de Shakespear, qu'une certaine analyse des passions et des caractères, par laquelle on déduit péniblement toutes les causes qui déterminent chaque action de chaque homme. Cette manie de motiver, qu'ont la plupart des historiens modernes, poussée encore plus loin, pourroit détruire toute individualité, et composeroit un caractère tout entier d'influences étrangères, tandis que souvent il se manifeste dès l'enfance d'une façon très-décidée. Dans le fait, c'est le caractère d'un homme qui est la véritable cause de sa conduite; Shakespear a l'art de nous faire comprendre immédiate-

ment quel est ce caractère, et d'après cela, il peut exiger et obtenir de nous la croyance à ce qui nous paroîtroit dans tout autre cas inconséquent ou bizarre. Peut-être aucun poëte n'a porté aussi loin que lui le talent de peindre. Non-seulement, il sait l'étendre à tous les états, à tous les sexes, à tous les âges, même jusqu'à la plus tendre enfance, non-seulement, il fait agir le Roi et le mendiant, le héros et le fripon, le sage et le fou, avec une égale vérité; non-seulement, il nous transporte dans les siècles éloignés, parmi les nations étrangères, et, malgré quelques fautes de costume, il nous représente avec une justesse frappante l'esprit des anciens Romains, celui des François dans leurs guerres avec les Anglois, celui des Anglois eux-mêmes, dans une grande partie de leur histoire, celui des Européens du midi, enfin, le bon ton de la société cultivée ainsi que la rudesse et la barbarie de l'ancien tems dans le nord; non-seulement il caractérise ses personnages avec une profondeur et une précision qui ne permet ni de les classer par des dénominations générales, ni de les analyser à fond; non-seulement, il crée des hommes en nouveau Prométhée,

mais il nous ouvre les portes du monde magique des esprits, il évoque les spectres, il fait célébrer aux sorcières leur horrible sabbat, il peuple l'air de Génies et de Sylphes aimables, et ces êtres qui ne vivent que dans l'imagination, ont cependant une telle vérité qu'un monstre tel que Caliban fait naître en nous la conviction que, s'il en existe de semblables, c'est ainsi qu'ils doivent être faits. En un mot, de même qu'il introduit l'imagination la plus féconde et la plus hardie dans l'empire de la nature, de même aussi, il introduit la nature dans la région fantastique qui est par de là toute réalité, et nous nous étonnons d'être si près de l'extraordinaire et si familiers avec le merveilleux.

Pope et Johnson paroissent se contredire de la manière la plus étrange, lorsque le premier dit que tous les personnages de Shakespear sont des individus, et le second que ce sont des classes d'hommes. Néanmoins il n'est peut-être pas impossible de concilier ces deux opinions. L'expression dont Pope se sert est certainement la plus juste. Une manière de

caractériser qui ne consisteroit que dans l'art de personnifier une idée générale, ne sauroit être ni très-profonde ni très-variée. Les noms de genre et d'espèce ne sont, comme on sait, que des moyens pour aider l'intelligence humaine à rassembler dans un certain ordre l'immense diversité de la nature. Les personnages dont Shakespear a dessiné les traits avec détail sont, sous beaucoup de rapports, des individus d'une nature très-particulière, mais ils ont cependant une signification plus étendue, et l'on peut tirer des théories universelles de leurs qualités prépondérantes. Toutefois l'opinion de Pope, ainsi modifiée, exige encore beaucoup d'exceptions. Le talent de caractériser n'est qu'une partie de l'Art dramatique, et non pas la poésie dramatique elle-même. Le poëte auroit tort d'attirer toute notre attention sur des traits superflus du caractère, quand il doit produire sur nous une impression profonde. Dès que l'imagination ou la sensibilité prend le dessus, le genre caractéristique doit nécessairement tenir moins de place.

Plusieurs personnages, dans les pièces de

Shakespear, ne sont, pour ainsi dire, caractérisés que par les attributs extérieurs de la place qu'ils occupent. Ils sont là pour la représentation, et ressemblent aux hommes dont on ne remarque dans les cérémonies publiques que le costume et l'emploi, sans faire attention à leur physionomie. Les messagers, par exemple, ne sont dans ses ouvrages que des messagers, mais ils n'ont rien de vulgaire, et l'on trouve même toujours en eux quelque chose de poétique. La nouvelle qu'ils apportent est l'ame de leurs paroles. D'autres rôles ne sont que de simples voix qui font entendre des accens de douleur ou d'allégresse, comme un retentissement des événemens passés, et peut-être un drame sérieux, dont les chœurs sont bannis, n'offre-t-il aucun autre moyen pour laisser dans l'ame une impression harmonieuse.

Shakespear est aussi remarquable dans la peinture des passions que dans celle des caractères, et il faut donner ici au mot de passion une acception extrêmement étendue, en y comprenant toutes les affections de l'ame,

depuis le calme et la gaîté confiante jusqu'à la fureur et au désespoir. Il nous donne l'histoire de l'ame, il nous fait deviner par un seul mot tout ce qui s'est passé dans le cœur avant l'instant qu'il nous représente. Les sentimens qu'il sait exprimer, ne sont pas, dès le commencement de la pièce, au plus haut degré d'exaltation, comme chez ces poëtes tragiques qui possèdent à merveille, dit Lessing, le style de chancellerie de l'amour. Il sait graduer toutes les impressions dès leur première origine; il nous donne, dit encore Lessing, une peinture vivante de toutes les ruses secrètes par lesquelles un sentiment se glisse dans notre cœur, de tous les progrès qu'il y a faits, de tous les artifices au moyen desquels il se soumet les autres passions jusques à ce qu'il devienne le tyran de tous nos désirs et de toutes nos répugnances. Shakespear est peut-être le seul poëte qui caractérise les maladies de l'ame, la mélancolie, la folie, le somnambulisme avec une parfaite vérité; elle est telle qu'un médecin pourroit s'instruire à cette école.

Johnson a néanmoins prétendu, que le lan-

gage pathétique de Shakespear n'étoit pas exempt de recherche et d'affectation. On peut trouver, il est vrai, quelques passages dans ses pièces, où l'élan de la poésie lui fait un moment abandonner le simple style du dialogue, lorsque son imagination exaltée et son esprit fécond ne lui permettent pas de se renfermer dans les bornes prescrites à l'Art dramatique. Ces passages exceptés, les reproches qu'on lui fait, sont dictés par cette froide, raison toujours prête à considérer comme hors de la nature, tout ce qui n'est pas dans les limites d'une certaine sobriété de pensée et d'imagination. On s'est fait quelquefois un idéal du pathétique simple, qui consiste dans des exclamations sans couleur et dans des lamentations sans mouvement, que rien n'élève au-dessus de la conversation ordinaire. Mais les passions énergiques électrisent toutes les facultés de l'ame, et doivent inspirer aux êtres richement doués par la nature, un langage ingénieux et métaphorique. On a souvent remarqué que la colère donnoit de l'esprit, et comme le désespoir excite quelquefois un rêve convulsif, ce même désespoir peut aussi recourir pour

s'exprimer à des comparaisons et même à des antithèses.

Les Critiques n'ont pas assez apprécié les droits de la poésie dans quelque genre que ce puisse être. Shakespear qui étoit toujours sûr quand il le vouloit, de son talent pour attendrir, a modéré lui-même, à dessein, l'émotion qu'il produisoit lorsqu'elle devenoit trop douloureuse, et c'est par l'harmonie du sentiment ou de l'imagination qu'il adoucit souvent l'intérêt qu'il excite. Il avoit sur son Art des idées bien différentes de celles de certains modernes qui semblent avoir adopté le proverbe du peuple : *qu'on doit frapper toujours deux fois sur la même place.* Un ancien rhéteur disoit qu'il falloit bien se garder d'exciter trop long-tems la pitié, parce que rien ne se sèche si vîte que les larmes. Shakespear s'est conformé scrupuleusement à cette spirituelle maxime, bien qu'elle ne lui fut pas connue. Johnson a prétendu que Shakespear avoit plus de talent pour la comédie que pour la tragédie, et que c'est pour cela que dans cette dernière il

a souvent un ton guindé. Cet étrange paradoxe, mérite à peine qu'on lui oppose ces grandes compositions pathétiques de notre poëte, dont l'effet a surpassé tout ce qui a jamais été écrit pour le théâtre; et quelques-unes des scènes moins fameuses de ses tragédies suffiroient pour réfuter une pareille opinion.

Ce qui a pu donner quelque ombre de motif au jugement de Johnson, ce sont les jeux de mots qu'on trouve souvent dans les pièces les plus sérieuses de Shakespear, et quelquefois même dans les morceaux les plus touchans. J'ai déjà dit sous quel point de vue on pouvoit concevoir les jeux de mots employés dans la plaisanterie. Une recherche plus approfondie sur ce genre, nous plongeroit dans l'examen de la nature des langues et de leurs rapports avec la poésie et la rime; examen qui nous détourneroit de notre but. Le besoin de représenter symboliquement par le son des paroles les objets extérieurs, est aussi naturel à l'esprit humain que le penchant à la poésie. Quoique l'analogie des sons avec les choses ne nous frappe pas toujours dans les langues

telles qu'elles nous ont été transmises ; l'imagination ne profite pas moins de la ressemblance des signes avec les idées, lorsqu'un hasard heureux peut l'offrir. L'on a cherché souvent, par exemple, un rapport entre le caractère ou la destinée des personnes et leurs noms propres, bien que ces noms soient accidentels, et l'on se plait à en faire des désignations significatives. Ceux qui rejettent les jeux de mots comme un raffinement contraire à la nature trahissent leur ignorance à cet égard. Les enfans et les peuples dont les mœurs sont les plus simples, ont toujours manifesté leur goût pour les calembourgs, parce que ne connoissant pas bien les rapports et l'étymologie des paroles, rien ne s'oppose dans leur esprit à ce qu'ils s'amusent de ces singuliers rapprochemens. L'on trouve des jeux de mots dans Homère ; les livres de Moïse qui sont les plus anciens monumens écrits du monde primitif, en sont remplis. Des poëtes d'un goût très-cultivé, tels que Pétrarque, des auteurs tels que Cicéron se sont livrés à ce genre avec complaisance. Si l'on blâme dans *Richard II* le pathétique jeu de mots que

Jean de Gaunt fait sur son propre nom en expirant, qu'on se rappelle celui d'Ajax, dans Sophocle. Il est inutile de dire que les jeux de mots ne sauroient convenir dans toutes les situations. Ils ne peuvent jamais trouver place que lorsque l'imagination y est disposée, et que les idées, les comparaisons, les allusions qu'ils amènent ont un sens réel et intéressant; mais on ne doit pas adopter pour principe qu'il faut dépouiller les jeux de mots de leur consonnance pour en juger la valeur, autant vaudroit-il ôter la rime pour juger du charme des vers rimés. Les règles du bon goût doivent être différentes, suivant les langues auxquelles elles s'appliquent. Dans celles qui contiennent un grand nombre de termes homonymes, c'est-à-dire, de termes qui ont le même son, bien que leur origine et leur sens diffèrent entiérement, les jeux de mots sont presque plus difficiles à éviter qu'à trouver, et l'on a bien fait de les bannir de ces langues, pour ne pas laisser trop de latitude à une affectation facile. Cependant il ne me semble pas que Shakespear eût pour ce genre un penchant si invincible; si quelquefois il en a

fait usage avec prodigalité, dans quelques-unes de ses pièces il n'en existe qu'un très-petit nombre, et dans celles de Macbeth en particulier, je ne crois pas qu'on en puisse trouver la moindre trace. Il est probable qu'il s'étoit fait à cet égard, comme à tous les autres, des principes qu'il suivoit fidèlement, et qui tenoient à la nature de son sujet et des différens styles que ce sujet pouvoit exiger.

On a fait à Shakespear un reproche beaucoup plus important, quand on a prétendu qu'il offensoit la délicatesse en peignant sans ménagement la difformité morale la plus hideuse. Il déchire, dit-on, sans pitié les ames, et révolte les yeux mêmes, en leur offrant un spectacle horrible et rebutant. Jamais à la vérité il n'a donné des formes agréables aux passions sauvages et sanguinaires, jamais il n'a revêtu la méchanceté d'un faux éclat de grandeur d'ame, et c'est un mérite de plus. Il a peint quelquefois des scélérats consommés, et l'on peut juger par Jago et Richard III, avec quel art il a su prévenir des impressions trop

pénibles. Je conviens que des personnes dont les nerfs sont malades doivent éviter la lecture et surtout la représentation de quelques-unes de ses pièces, comme elles éviteroient celle des *Euménides* d'Eschyle. Mais un poëte qui veut atteindre à un grand but par les moyens qu'il a jugés nécessaires, peut-il s'arrêter à de telles considérations? Si les habitudes efféminées de nos jours devoient être la mesure de ce que le génie peut hasarder, l'Art seroit renfermé dans des bornes bien étroites, et tous les grands effets lui seroient interdits. Quand on veut éprouver de vives émotions tragiques, il faut s'aguerrir d'avance contre l'ébranlement nerveux, et jouir de ce qui élève et fortifie notre ame. Des égards trop minutieux pour la susceptibilité d'une race affoiblie, étouffent l'audace du poëte. Heureusement pour Shakespear, il vivoit dans un tems où l'on étoit très-susceptible d'impressions nobles et tendres, mais où il restoit encore assez de traces de la fermeté des siècles précédens, pour que l'on ne reculât pas devant tout ce qui portoit l'empreinte d'un haut degré d'énergie. On a vu de nos jours des tragé-

dies dont la catastrophe consistoit dans l'évanouissement d'une Princesse. Si Shakespear donne dans l'extrême opposé, ce sont des défauts sublimes qui naissent de la plénitude d'une force gigantesque. Ce Titan de la tragédie attaque le ciel et menace de déraciner le monde. Plus terrible qu'Eschyle, nos cheveux se hérissent et notre sang se glace en l'écoutant, et néanmoins il possède le charme séducteur d'une poésie aimable. Il se joue gracieusement avec l'amour, et ses morceaux lyriques ressemblent à des soupirs doucement exhalés de l'ame. Il réunit ce qu'il y a de plus profond et de plus élevé dans l'existence, et les qualités les plus étrangères et en apparence les plus opposées, semblent liées l'une à l'autre lorsqu'il les possède. Le monde naturel et le monde surnaturel lui ont confié tous leurs trésors; c'est un demi-Dieu par la force, un prophète par la devination, un Génie tutélaire qui plane sur l'humanité et s'abaisse cependant jusqu'à elle, avec la grâce naïve et l'ingénuité de l'enfance.

Si l'on ne peut égaler Shakespear dans

l'art de caractériser d'un trait juste et ferme chaque individu, on peut encore moins s'approcher de lui dans la manière de les grouper plusieurs ensemble et de les faire connoître par leur action mutuelle. C'est en cela que consiste la perfection de l'art dramatique, car un homme ne peut être jugé isolément, et il faut surtout l'examiner dans ses rapports avec ses semblables. Cependant la plupart des Auteurs dramatiques sont en défaut à cet égard. Shakespear fait de chacun de ses personnages le miroir de tous les autres, dans lequel nous découvrons ce que nous n'apercevrions pas immédiatement. La peinture des caractères isolés, qui exerce la profondeur des autres écrivains, n'est encore que ce qu'il y a de plus superficiel dans ce poëte. On auroit grand tort de prendre pour des vérités de bon aloi, ce que de certains personnages disent, dans quelques-unes de ses pièces, sur eux-mêmes ou sur les autres. C'est souvent à travers des maximes louables qu'il fait apercevoir des sentimens équivoques, et de sages principes sont quelquefois placés dans la bouche des niais, pour montrer combien il est facile de

débiter des lieux communs en maximes. Personne n'a su indiquer comme lui ces illusions imperceptibles qu'on se fait sur ses propres défauts, cette hypocrisie envers soi-même que l'on s'avoue à demi, et qui cache souvent, même aux ames nobles, les motifs égoïstes dont la nature humaine n'est jamais tout-à-fait exémpte. Cette ironie secrète dans la peinture des personnages, suppose une grande pénétration, mais l'enthousiasme en souffre : voilà donc où l'on arrive quand on a eu le malheur d'avoir observé l'humanité, il n'y a plus à choisir qu'entre cette triste vérité, qu'aucune vertu, ni aucune grandeur ne sont pures et sans mélange, et la croyance dangereuse et erronée que l'homme puisse atteindre à la perfection. Tout en excitant des émotions intimes, Shakespear montre quelquefois une certaine froideur, mais c'est celle d'un esprit supérieur qui a parcouru le cercle de l'existence humaine et survécu au sentiment.

Souvent Shakespear fait sentir l'ironie, non seulement dans les caractères particuliers, mais dans l'ensemble de la pièce. La plupart

des poëtes qui racontent ou mettent en scène les événemens de la vie humaine, prennent un parti décidé quelconque, et veulent forcer ceux à qui ils s'adressent à les croire aveuglément, lorsqu'ils exaltent ou qu'ils déprécient leurs personnages; plus ils emploient de rhétorique pour atteindre à ce but, plus ils le manquent, et dans tous les cas nous ne voyons pas le fait immédiatement, mais d'après le jugement d'un autre. Au contraire, quand un poëte pousse l'art jusqu'à nous faire voir le côté moins brillant de la médaille, il se met dans une secrète intelligence avec l'élite de ses lecteurs ou de ses spectateurs, en leur montrant qu'il a prévu leurs objections, et qu'il y a même accédé d'avance. Il ne se borne pas à un seul point de vue, mais il plane librement au-dessus de tous, et nous indique par là que s'il le vouloit, il pourroit anéantir impitoyablement la forme séduisante dont il s'est plu à revêtir l'objet qu'il représente. L'ironie doit cesser dès qu'on entre véritablement dans la région tragique, mais depuis le comique avoué jusqu'à la peinture sérieuse des malheurs de la destinée, il y a un grand nombre de

degrés dans lesquels, sans méconnoître les barrières qui séparent le bien du mal, les circonstances de ce monde peuvent prêter à l'ironie. C'est donc à faire une part aux facultés moins exaltées de notre ame, et à mettre un contrepoids à toute espèce d'exagération, que servent les scènes et les personnages comiques, mêlés aux événemens de l'histoire ou à la haute poésie romantique. Quelquefois on ne peut méconnoître dans Shakespear l'intention de parodier la partie sérieuse de son drame, d'autre fois la liaison entre le comique et le sérieux est plus arbitraire; souvent quand la pièce est merveilleuse et qu'on peut la considérer comme un prestige de l'imagination, l'introduction du comique a pour but d'empêcher que l'amusement ne se change en affaire, que l'ame ne perde sa sérénité et ne soit engourdie par ce sérieux sombre et sans élan qui se retrouve si souvent dans les compositions plus sentimentales que tragiques. L'intention de Shakespear n'est point de sacrifier au goût de la multitude; tout au contraire, dans différentes pièces et dans plusieurs parties de quelques autres, surtout quand le dénouement

approche, il bannit le comique en entier, parce qu'alors l'intérêt est trop fortement excité pour que l'ame soit accessible à ce genre de distraction. Il importoit aussi beaucoup à Shakespear que les bouffons n'occupâssent pas une place plus importante dans la pièce que celle qu'il leur avoit assignée, et il s'est surtout nettement prononcé contre ce goût que les acteurs comiques manifestent pour improviser leur rôle.

Johnson, pour justifier le mélange du comique et du tragique qu'offrent les drames anglois, dit que dans la réalité, le sérieux et la plaisanterie, les choses vulgaires et les choses sublimes sont souvent très-près les unes des autres. Mais il ne s'ensuit pas de ce que ce rapprochement existe dans la vie, que le poëte doive l'admettre dans ses compositions. Cette réflexion, cependant, est juste, et donne au poëte le droit d'adopter ce mélange, puisque l'Art dramatique doit être soumis aux conditions de la vraisemblance. Toutefois, il n'en est pas moins vrai qu'un poëte ne peut réunir dans un même ouvrage des élémens

aussi opposés que le comique et le tragique, sans avoir pour cela des motifs profondément réfléchis, tels que ceux que nous avons déjà tâché d'indiquer. Dans les drames de Shakespear, les scènes comiques sont comme le vestibule de la poésie où les serviteurs se tiennent ; ces personnages vulgaires n'osent pas parler assez haut pour couvrir les entretiens qui se passent dans la grande salle ; mais lorsque les héros ont disparu, les subalternes méritent quelque attention ; leurs plaisanteries audacieuses, leurs prétendues imitations de leurs maîtres, peuvent jeter un grand jour sur les caractères principaux.

Le talent comique de Shakespear est aussi admirable que celui qu'il montre pour le pathétique. Il atteint à la même hauteur et à la même profondeur, et je ne voudrois pas décider auquel de ses deux talens on doit donner la préférence. Il est créateur dans la comédie, en fait de situations et de motifs; l'on ne peut savoir où il les a pris, tandis que dans la tragédie il s'en tient toujours fidèlement à un sujet donné. Ses caractères comiques sont

aussi vrais, aussi variés, aussi bien combinés que ses caractères sérieux. Il est dans ce genre si peu enclin à la charge, que l'on pourroit dire plutôt qu'il dessine ses personnages avec des traits trop fins pour le théâtre, et qu'il faut un très-habile acteur pour les faire valoir, et des spectateurs très-avisés pour les saisir. Ce n'est pas seulement les différens genres de folie, mais la sottise elle-même qu'il a su représenter de la manière la plus animée et la plus amusante. Il y a souvent dans ses pièces un rôle bouffon qui nous semble aujourd'hui purement arbitraire, mais qui étoit alors fondé sur l'imitation des mœurs, c'est le *Fou de Cour*, ayant le bonnet sur sa tête et revêtu de l'habit bigarré qu'il avoit coutume de porter. Ce personnage se retrouve dans plusieurs comédies de Shakespear, mais il ne paroît que dans une seule tragédie, *le Roi Léar*; il est habilement compris dans le tissu de l'action, et il a pour emploi d'exercer son esprit en parlant aux autres personnages. Au tems où sont placés la plupart des événemens représentés dans ces pièces, non-seulement, les Princes avoient des Fous pour

leur amusement, mais plusieurs familles distinguées entretenoient un tel commensal, comme un bon remède contre le vide et l'ennui de la vie ordinaire, et comme un moyen agréable de rompre le cérémonial accoutumé. De grands hommes et même de savans ecclésiastiques ne rougissoient point de se délasser des affaires importantes en écoutant leurs Fous, et le célèbre Thomas Morus s'est fait peindre avec le sien dans un même tableau. Shakespear a vécu précisément à l'époque où cet usage commençoit à passer, et dans les pièces de ses successeurs, on ne trouve plus ce personnage, appelé *Clown* en anglois. L'on a proclamé l'abolition des Fous, comme la preuve d'un goût perfectionné, et l'on a plaint nos braves ancêtres de ce qu'ils pouvoient trouver du plaisir dans leurs bouffonneries. Je crois plutôt qu'on a manqué d'acteurs assez spirituels pour bien remplir ce rôle, et d'un autre côté la raison de notre siècle, malgré la haute idée que les hommes ont encore de ses progrès, est devenue trop timide pour permettre une ironie aussi hardie; elle n'oseroit laisser déranger ainsi le manteau de sa gravité,

et au lieu d'assigner à côté d'elle une place à la folie, elle s'est chargée elle-même de présenter l'image du ridicule, mais d'un ridicule lourd et sans gaîté. On pourroit aisément faire une collection d'idées excellentes et de sarcasmes mordans, dont les Fous de Cour ont été les auteurs. Il est évident que souvent ils ont dit aux Princes des vérités que personne, sans eux, n'auroit pu leur adresser. Les Fous de Shakespear, à côté d'un bel esprit factice qu'on ne peut guère éviter, quand on fait son métier des saillies, ont une gaîté incomparable et souvent plus de bon sens que la plupart des hommes communément appelés sages.

J'ajouterai encore quelques mots sur la diction et la versification de notre poëte. Son langage a quelquefois un peu vieilli, mais beaucoup moins que celui des auteurs ses contemporains, ce qui prouve la bonté de son goût. La prose n'étoit encore que peu travaillée de son tems, parce que la plupart des savans écrivoient en latin, circonstance heureuse pour l'écrivain dramatique, car

qu'a-t-il de commun avec les auteurs scientifiques ? Shakespear n'avoit pas seulement lu mais étudié les anciens poëtes anglois; d'ailleurs il puisoit son langage dans la conversation, et il savoit allier admirablement la forme ordinaire du dialogue avec l'élan le plus poétique. Je ne sais pas ce que vouloit dire un Critique, en prétendant que le style de Shakespear n'étoit pas grammatical. Pour prouver la justesse de cette assertion, il faudroit montrer que les constructions de ses phrases diffèrent de celles que l'on employoit de son tems, et il est aisé de faire voir que cela n'est pas. Il n'y a aucune langue dans laquelle la grammaire ait tout réglé, l'on abandonne toujours beaucoup de choses à l'usage qui est capricieux, et l'on ne peut rendre le poëte responsable des changemens qui se sont faits après lui. La langue angloise n'avoit pas encore acquis cette sagesse modérée qui peut-être a nui à l'originalité de sa littérature plus moderne. Un terrein nouvellement cultivé, produit par sa fécondité beaucoup de plantes parasites à côté des plantes utiles; de même on trouve dans les poëtes

de ce tems-là quelques écarts, mais des écarts qui naissent de la plénitude même de la force, on y découvre des traces de maladresse, mais jamais une recherche pénible et factice. En général, le style de Shakespear, pour l'élévation et l'énergie, pour la grâce et la sensibilité, est encore un modèle que l'on ne sauroit surpasser. Il a épuisé toutes les ressources du langage, et l'empreinte de son puissant génie se retrouve jusque dans les moindres détails; ses images et ses métaphores ont dans leur bizarrerie naturelle et involontaire, une grâce qui leur est propre; peut-être est-il quelquefois obscur par amour pour le laconisme, mais la peine qu'on peut prendre pour étudier le sens de quelques lignes de Shakespear est assurément bien récompensée.

Le vers dont ce poëte fait le plus d'usage dans la plupart de ses pièces, est l'ïambique sans rimes, de dix ou de onze syllabes, et il l'entremêle quelquefois avec des vers rimés et quelquefois avec de la prose. Cependant aucune de ses pièces ne se renferme entièrement dans les limites du langage ordinaire, parce qu'il y joint toujours,

même à celles qui se rapprochent davantage de la pure comédie, des morceaux qui les élèvent à une sphère plus poétique. Quelques scènes sont écrites entiérement en prose, dans quelques autres, les vers et la prose alternent, mélange qui doit produire un mauvais effet sur ceux qui sont accoutumés à considérer les vers d'une pièce de théâtre comme des soldats armés et alignés pour la parade, et vêtus d'une manière tellement uniforme que quand on en voit un ou deux, l'on peut se faire l'idée de mille autres semblables.

Shakespear employoit les vers ou la prose, d'après des combinaisons très-fines, qui tenoient au rang et plus encore au caractère, ou à la disposition d'ame de ses personnages. Un langage noble, et qui s'élève au-dessus du ton ordinaire de la vie, appartient à une certaine dignité de manières dont le vice peut se parer aussi bien que la vertu, et que les plus violentes passions ne sauroient faire perdre entiérement. Comme cette dignité, à quelques exceptions près, se rencontre plus naturellement chez les hommes de condition relevée

que chez les autres, la noblesse et la familiarité du langage, la poésie et la prose sont pour l'ordinaire distribuées dans les pièces de Shakespear d'après le rang des personnages. Ainsi les bourgeois, les paysans, les soldats, les matelots, les valets, et principalement les fous et les bouffons parlent presque tous le langage de la vie réelle ; cependant la dignité des sentimens peut se trouver chez tous les hommes et se manifester noblement à l'extérieur sans avoir besoin des formes acquises par l'art et l'habitude. Que les dons de la nature et la moralité de l'ame l'emportent sur les avantages dûs à la fortune, c'est un droit qu'on ne peut contester aux hommes, et que Shakespear leur a conservé dans ses pièces. Souvent les mêmes personnages y tiennent tour-à-tour le langage le plus noble et le plus vulgaire, et cette inégalité est dans la nature. Des situations extraordinaires qui occupent fortement la pensée et mettent en jeu les passions, animent et exaltent l'ame. Elle rassemble toutes ses forces et montre dans l'expression de ses sentimens, par la parole comme par la conduite, une énergie inattendue.

En revanche, les plus grands hommes peuvent, dans des momens d'insouciance, abandonner le soin de la dignité de leur caractère jusqu'au point de paroître l'oublier en entier. Cette disposition à s'amuser des plaisanteries des autres ou à en faire soi-même, ne déshonore point les héros. Qu'on prenne pour exemple le role d'Hamlet, de quelle poésie audacieuse ce Prince ne se sert-il pas quand il évoque l'ombre de son père, quand il s'anime lui-même à la vengeance, et réveille toutes les furies du remords dans le sein maternel. Mais il sait baisser le ton lorsqu'il s'adresse à des êtres vulgaires, lorsqu'il se moque de Polonius et de l'écolier, quand il instruit les acteurs, et prête l'oreille aux plaisanteries des fossoyeurs. Parmi les principaux caractères de Shakespear, il n'en est point d'aussi remarquable qu'Hamlet par l'esprit et l'originalité, et c'est pour cela même qu'il emploie souvent le style familier, tandis que d'autres personnages soutiennent constamment le ton de la dignité, soit parce qu'une gravité uniforme leur est naturelle, soit parce que l'idée de la pompe de leur rang ne les abandonne point,

ou bien aussi parce que des passions animées les tiennent toujours dans un état d'exaltation, état qui n'est point celui d'Hamlet, dont l'ame est toujours oppressée par des sentimens pénibles. En outre, le choix de ces différens styles est toujours si bien d'accord avec le sujet, que quand le poëte passe dans le même discours de la prose à la poésie, ou de la poésie à la prose, on ne pourroit rien changer à son ouvrage sans risquer d'en détruire l'effet. Le ïambe a d'ailleurs l'avantage de se prêter également bien au ton le plus élevé comme au plus simple; il est très-propre à la familiarité du dialogue et ne tranche point avec la prose, comme les alexandrins rimés.

Les vers ïambiques de Shakespear sont quelquefois harmonieux et sonores, toujours variés et assortis à ce qu'ils doivent exprimer; tantôt on diroit que les mots ont des ailes pour arriver au but, tantôt l'impression qu'ils produisent est lente et profonde. Ils ne sortent jamais du dialogue, et même ils en maintiennent le ton dans le monologue, à moins qu'ils ne s'élèvent au genre lyrique. Ils sont un exemple parfait du parti qu'on peut tirer, pour les ou-

vrages dramatiques, de ce vers qui depuis Milton a été adopté en anglois dans le genre épique, mais d'une toute autre manière. La diversité du mètre dans la versification de Shakespear est aussi du plus grand effet. Un vers brisé, ou le changement subit du rythme, s'accorde parfaitement avec le tour que prend la pensée, ou avec une différente disposition de l'ame. Une preuve que c'étoit à dessein qu'il s'écartoit des règles strictes de la versification, et parce qu'il ne les croyoit pas propres au mouvement dramatique, c'est que ses premières pièces sont versifiées avec une scrupuleuse exactitude, et que dans les suivantes, après avoir acquis par l'exercice une extrême facilité de composition, il se permettoit des licences beaucoup plus fortes, et vouloit tout à la fois faire sentir la plus grande exaltation poétique et la plus grande liberté dans la manière de construire les vers.

Il est également facile de déterminer la direction qu'il veut donner au sentiment, lorsqu'il emploie la rime. On le voit souvent finir une scène ou même un discours par quelques lignes rimées, pour terminer d'une manière

plus marquante, et donner plus de rondeur à la conclusion. C'est ce que les tragiques anglois des tems modernes ont fort mal imité. Ils élèvent subitement le ton, comme si les personnages se mettoient tout-à-coup à parler une autre langue, et ces lignes rimées par lesquelles ils finissent les scènes, plaisent singulièrement aux acteurs, en ce qu'elles donnent le signal des applaudissemens à leur départ. Dans Shakespear, au contraire, toutes les transitions sont graduées, et les changemens de style s'introduisent imperceptiblement. La rime relève quelquefois les antithèses et les sentences ingénieuses; plus souvent encore elle donne de la solennité et de la pompe au dialogue lorsque la situation l'exige. C'est par des motifs de ce genre que *le Masque** dans la *Tempête*, et la pièce jouée dans *Hamlet* sont composés en vers rimés.

Dans d'autres drames, tels que *le Songe*

---

* Je dirai quelques mots sur ses petites comédies en parlant de Ben. Jonson.

d'une nuit d'été et *Roméo et Juliette*, Shakespear accorde une grande place aux vers rimés, soit parce qu'il veut donner à sa composition un coloris plus animé, soit parce que ses personnages sont dans une disposition d'ame poétique et harmonieuse, semblable à celle qui inspire les complaintes et les déclarations d'amour. C'est là qu'il a même employé des strophes rimées qui se rapprochent de la forme du sonnet, petit poème alors fort à la mode en Angleterre. Lorsque Malone dit que Shakespear avoit aimé la rime au tems de sa jeunesse, et qu'il en a plus tard rejeté l'usage, il contredit l'ordre chronologique dans lequel il range lui-même les ouvrages de ce poëte. On ne trouve presque pas de vers rimés dans quelques-uns des premiers ouvrages de Shakespear, tels que la seconde et la troisième partie d'*Henri VI*, tandis qu'on en voit un grand nombre dans la pièce intitulée *Ce que vous voudrez*, qu'on regarde comme son dernier ouvrage, et dans *Macbeth*, qui certainement n'a été composé que sous le Roi Jacques.

Même pour les accessoires de la forme exté-

rieure, Shakespear ne donnoit rien au caprice ou au hasard, mais il se déterminoit en poëte dramatique, d'après des motifs puisés dans la nature de ses sujets. Nous pourrions en trouver la preuve jusques dans l'emploi qu'il fait des mêtres peu usités, tels que les vers rimés de six ou de sept syllabes, si nous ne craignions pas d'entrer dans de trop longues explications techniques. Le style poétique et les idées d'élégance et d'harmonie, ont beaucoup plus changé depuis deux cents ans en Angleterre, à l'égard des vers rimés, qu'à l'égard du vers blanc ïambique. Dryden et Pope sont regardés comme des modèles dans la versification rimée, et ils l'ont assujettie à une régularité flatteuse pour l'oreille, mais un peu monotone. Un étranger sans prévention, et à qui la mode seroit indifférente, préféreroit peut-être le genre ancien. Il est certain que la manière actuelle d'employer les vers rimés, en donnant une forme plus serrée à toutes les phrases, nuit au naturel et à la liberté du dialogue. Il ne faut pas juger ce qu'a fait Shakespear, d'après un changement de goût, peut-être capricieux, mais il faut le rapprocher de ses contem-

porains, comme par exemple de Spencer, et cette comparaison tournera, sans doute, à son avantage. Spencer est souvent lâche et diffus, Shakespear, qu'on peut par fois trouver dur, est du moins toujours plein et concis; s'il sacrifie à la rime, c'est en franchissant les mots nécessaires plutôt qu'en ajoutant des mots inutiles. Plusieurs de ses morceaux de poésie rimée sont cependant à l'épreuve de la critique; ils se font remarquer par une légéreté pleine de grâce, par des pensées ingénieuses, et par un éclat de coloris qui n'est pas dû à de faux brillans. Les chansons où le poëte exprime ses propres pensées, sont pour la plupart ou des jeux charmans de l'imagination, ou de véritables chants poétiques. On croit entendre en les lisant une musique ravissante.

Toutes les productions de Shakespear portent le sceau de son génie original, mais personne n'est plus loin que lui d'adopter une manière, et d'envisager habituellement les objets sous une même face. C'est au contraire un véritable Prothée par la variété de formes et de couleurs que lui font prendre ses divers

sujets. Chacune de ses fictions est un petit monde indépendant, qui se meut dans son propre orbite. Ce sont des créations animées par le même esprit, et où se manifeste la liberté et le choix réfléchi du poëte. Si l'art de former un ouvrage jusques dans ses moindres parties, d'après une idée principale, si la suprématie du génie inventeur sur le mécanisme de l'exécution peut s'appeler de la régularité, parmi les titres plus brillans que réclament pour lui des qualités d'un ordre supérieur, on ne peut encore contester à Shakespear le titre de poëte régulier.

Telles sont les idées générales que j'ai cru devoir exposer avant d'examiner en détail les ouvrages de Shakespear. Elles sont le fruit d'une longue étude de ce poëte, et elles servent à prouver que l'analyse peut justifier l'admiration qu'il inspire. Déjà jugé au tribunal de la postérité, à celui des nations étrangères, sa gloire ne peut plus être obscurcie par le mépris qu'on affecte pour telle époque, pour tel goût national, pour telle forme de composition. Et en offrant à nos regards les

traits les plus brillans du caractère des siècles et des peuples divers, la hardiesse de l'imagination et la profondeur de la pensée, le don d'émouvoir fortement et la finesse des aperçus, le culte de la nature et la connoissance de la société, l'enthousiasme du poëte et l'impartialité du philosophe, il paroît fait pour représenter à lui seul l'esprit humain dont il réunit dans le plus haut degré les qualités les plus opposées.

FIN DU SECOND VOLUME.





